نقدِ حرف

تنقیدی مضامین

پروفیسر ممتاز حسین

مکتبۂ اسلوب کراچی

نقدِ حرف

تنقیدی مضامین

پروفیسر ممتاز حسین

مکتبۂ اسلوب کراچی

اشاعت اوّل	۱۹۸۵ء
سرورق	لیاقت حسین
کتابت	نسیم اختر ہمایوں
طابع	المخزن پرنٹرز۔ پاکستان چوک، کراچی

مکتبہ اسلوب

پوسٹ بکس ۲۱۱۹۔ کراچی ۱۸

فہرست

حرفِ آغاز

یہ بات ۱۹۷۲ء کی ہے جب میں نے اپنے مضامین کا ایک مجموعہ "نقدِ حرف" کے نام سے مرتب کیا تھا، اور اپنی زیرِ طبع کتابوں کی فہرست میں اُس کا نام بھی دے دیا تھا۔ لیکن اُنہی دنوں میں امیر خسرو کے سوانحی حالات اور اُن کی تصانیف سے متعلق تحقیقی کام میں اس قدر مشغول ہو گیا کہ جب تک امیر خسرو دہلوی حیات اور شاعری' ۱۹۷۶ء میں شائع نہیں ہو گئی، مجھے کسی دوسرے کام کا ہوش نہیں رہا۔ پھر یہ ہوا کہ اس کے دوسرے ہی سال مجھے "ہارٹ اسٹروک" ہو گیا جس کے نتیجے میں میں دو ڈھائی برس تک کام کرنے کے قابل نہ رہا۔ کچھ اس وجہ سے بھی کہ سگریٹ پینا چھوڑ دیا تھا، میرے لکھنے پڑھنے کا کام سگریٹ کشی کے ساتھ مشروط ہو گیا تھا۔ قصۂ مختصر یہ کہ اس طرح کے اسباب تھے جو وہ مجموعۂ مضامین اس سے قبل شائع نہ ہو سکا۔

اب جب کہ یہ مجموعہ چھپ رہا ہے تو اس کی وہ نوعیت نہیں رہی جو ۱۹۷۲ء میں تھی۔ ۱۹۷۲ء کے بعد جو مضامین لکھے گئے، اُن کا بھی ایک انتخاب اس میں شامل کر دیا گیا ہے۔ لیکن اس کا نام میں نے وہی پرانا رکھا کیونکہ اس کا بیشتر حصہ اسی نام پر ہوا تھا۔

اس مجموعے کے چند مضامین ایسے ہیں کہ اگر ان کے محلِ ورود کی وضاحت کر دی جائے تو اس سے ان مضامین کی نوعیت کی تشریح ہو سکتی ہے۔

"ادب ایک اسلوبِ اختلافِ رائے کا ہے" یہ موضوع تھا ایک بین الاقوامی ادبی تنظیم FILLM کے گیارھویں اجلاس کا جو ۱۹۶۹ء میں اسلام آباد میں منعقد ہوا تھا۔ چونکہ اس سیمینار میں ذریعۂ اظہار کے لیے انگریزی زبان کو اختیار کیا گیا تھا، اس لیے یہ مضمون اولاً انگریزی ہی میں لکھا گیا تھا۔ اسے اردو میں میں نے بعد میں منتقل کیا ہے نہ کہ ترجمہ کیا ہے۔ چونکہ مندوبین میں اکثریت یورپی ملکوں کے ادیبوں کی تھی، اس لیے حوالے کے لیے اس کا ادبی پس منظر بھی میں نے یورپی ادب کو رکھا۔ اسی طرح غالب پر جو مضمون ہے، وہ بھی ایک بین الاقوامی سیمینار میں پڑھا گیا تھا۔ "شاعری اور تصوف" یہ مضمون خواجہ فریدؒ ملتانی کے سالانہ عرس کے موقعے پر ۱۹۶۰ء اور ۱۹۷۰ء کے درمیانی کسی سال میں پڑھا گیا۔ "اقبال کا تصورِ اجتہاد" اور "قومی بیداری میں اکبر کا حصّہ" یہ دو مضامین ریڈیو پاکستان کی فرمائش پر لکھے گئے تھے اور اب اُن کے شکریے کے ساتھ شائع کیے جا رہے ہیں۔ فراقؔ پر جو مضمون ہے، وہ سالِ گزشتہ الٰہ آباد میں "فراق سیمینار" میں پڑھا گیا تھا۔ اس مجموعے میں ایک مضمون نظامِ تعلیم سے متعلق بھی ہے۔ یہ

مضمون کراچی کے ثانوی مدارس کی سالانہ کانفرنس میں ۶۰ء کی دہائی میں پڑھا گیا تھا۔ "جدید شاعری" پر جو مضمون ہے وہ اصلاً انگریزی میں لکھا گیا تھا اور "ڈان" اخبار میں شائع ہوا تھا۔ اسے افتخار جالب صاحب نے کسی سے ترجمہ کرا کے اپنی مرتّب کی ہوئی کتاب "جدید اردو شاعری" میں شامل کر لیا تھا۔ چونکہ ترجمہ بہت ناقص تھا، اس لیے میں نے خود اس کا ترجمہ کیا اور اب وہ صحیح صورت میں آپ کے سامنے ہے۔ اس طرح تقریباً ہر مضمون کی ایک تاریخ ہے۔ کہاں تک بیان کروں۔

مگر ابھی ایک اہم مضمون کا ذکر باقی رہ گیا ہے۔ ۵۸-۱۹۵۷ء میں میر امن دہلوی کی باغ و بہار کا ایک ایڈیشن چند اہم نسخوں سے مرتّب کر کے یہیں کراچی سے ایک ادبی تنظیم کے توسّط سے شائع کرایا تھا۔ اس کے ساتھ میرا ایک طویل مقدمہ بھی تھا۔ چونکہ اب وہ ایڈیشن نایاب ہو گیا ہے مگر مقدمے کی مانگ ہنوز باقی ہے۔ اس لیے میں نے اس مقدمے کو اس مجموعے میں شامل کرنا مناسب سمجھا۔

بی ۲۱۵ - بلاک نمبر ۱۰
فیڈرل بی ایریا کراچی ۳۸

راقم الحروف
ممتاز حسین

غالبؔ ــــ ایک آفاقی شاعر

ہر بڑے اور اوریجنل شاعر کو زندگی کو دیکھنے، پرکھنے اور اپنے تجربات میں معنویت پیدا کرنے کے لیے ایک عالمی نقطۂ نگاہ اختیار کرنا پڑتا ہے۔ یہ عالمی نقطۂ نگاہ ایک شخصی آئیڈیالوجی کی صورت بھی اختیار کر لیتا ہے، جس سے وہ اپنے عہد کی آئیڈیالوجی کو پرکھتا ہے۔ شاعر دو طرح کے ہوتے ہیں، ایک گروہ ان شعرا کا ہے جو اپنے جذبات کا اظہار اپنے پیشرو شعرا کی تاویلاتِ حیات کی مطابقت میں کرتے ہیں۔ وہ اپنے جذبات کے ذریعے بذاتِ خود زندگی یا عالم کی کوئی تاویل نہیں کرتے ہیں۔ دوسرا گروہ جو بہت ہی قلیل ہے، ان شعرا کا ہے جو اپنے پیش روؤں کی فکر کی تنقید کرتے ہوئے، اپنے تجربات کے ذریعے، زندگی اور عالم کی تاویل بذاتِ خود کرتے ہیں۔ ایسے ہی شعرا ایک عالمی نقطۂ نگاہ اختیار کرتے ہیں۔ صحیح معنوں میں ایسے ہی شعرا اپنا ایک نیا اسلوب بھی پیدا کرتے ہیں۔ غالبؔ کی انفرادیت ضرب المثل ہے:

ہم بعالم ز اہلِ عالم بر کنار افتادہ ام
چوں امام سبحہ بیروں از شمار افتادہ ام

چناں چہ یہ ان کی اسی انفرادیت اور اوریجنیلیٹی یا اپچ کی دین ہے کہ انھوں نے بہ رفاقتِ خرد، اپنے جذبات کی تاویلات سے ایک نئی آئیڈیالوجی اپنے تجربات کی سچائی اور پاکیزگی کو پرکھنے کے لیے وضع کی۔

ہیگل لکھتا ہے کہ ہر بڑا اور اوریجنل شاعر ایک نیا تصوّرِ حیات اور بے کرانگی (INFINITY) کا ایک نیا تصوّر پیش کرتا ہے۔ اور اگر اس پر فلابیر کے اس خیال کا اضافہ کیا جائے کہ شاعر کی عظمت اس میں نہیں ہے کہ اس نے کتنے بہت سے مسائلِ حیات حل کیے ہیں بلکہ اس بات میں ہے کہ بے کرانگی کے پس منظر میں اس نے کتنے بہت سے سوالات اٹھائے ہیں اور کتنے مسلّمہ عقائد پر شکوک و شبہے کی نظر ڈالی ہے، تو میں یہ

کہنے میں حق بجانب ہوں گا کہ مرزا غالب کا شمار بھی انھیں بڑے شعرا کی صف میں کرنا چاہیئے۔ کیوں کہ انھوں نے جہاں ایک طرف بے کرانگی کا ایک نیا تصوّر پیش کیا ہے، وہاں زندگی کے بارے میں اتنے بہت سے سوالات اٹھائے ہیں کہ ان کی مدد سے ان کے ایک نئے تصوّرِ حیات کی بھی تشکیل کی جا سکتی ہے۔

غالب کی اس آئیڈیالوجی کو، جو ایک نئے تصوّرِ حیات کی غمّاز ہے، ان کے اشعار ہی کی مدد سے مرتّب کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس میں خطرہ یہ ہے کہ کہیں میری اس کوشش میں جو فکرِ غالب کے بعض اہم آفاقی عناصر کو تلاش کرنے کی ہے، اس کی شاعری کا گداز کچھ اِس طرح چھپ نہ جائے، جس طرح فانوسِ خیال کی نیرنگی میں زبانِ شمع کی جاں سوزی چھپ جاتی ہے۔ پھر یہ کہ شاعر کے نورِ تخیّل کو اس کے محسوسات کے فانوس سے جدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ کیوں کہ وہ تاویلِ حقیقت اپنے محسوسات ہی کے آئینے میں کرتا ہے۔ لیکن جس طرح پردۂ ساز کے پیچھے مغنّی کی رُوح کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے اور پردۂ غیب کی چِھری سے کچھ غیب کی بھی خبر لائی جا سکتی ہے، اسی طرح ان کے فانوسِ محسوسات اور ان کی گداختگیِ دل سے کچھ ان کے خیال کی تجرید کروں گا تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ جو عمارت انھوں نے اپنے تخیّل کی کھڑی کی ہے، اس کی نوعیت اور تاریخِ عالم کے لیے اس کی اہمیت کیا ہے، کیوں کہ اس کے جانے بغیر کلامِ غالب کی قدر و قیمت کو متعیّن بھی نہیں کیا جا سکتا۔

مَیں نے شروع میں غالب کی انفرادیت اور اوریجنیلٹی (ORIGINALITY) کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ بات کہی تھی کہ غالب ان معدودے چند شعرا میں سے ہیں، جن کا یہ دعویٰ ہے کہ انھوں نے اپنے تجربات اور جذبات کی سچّائی کو پرکھنے کے لیے کسی مانگی تانگی ہوئی آئیڈیالوجی پر بھروسا نہیں کیا ہے، بلکہ اپنے ایمان یا اپنی آئیڈیالوجی کی تعمیر خود کی ہے۔ انفرادیت ہو تو ایسی، اور آزادیٔ ذہن ہو تو ایسی:

کردہ ام ایمانِ خود را دستِ مزدِ خویشتن
می تراشم پیکر از سنگ و عبادت می کنم
سنگ و خشت از مسجدِ ویرانہ می آرم بہ شہر
خانہ در کوئے ترسایان عمارت می کنم

غالب کے اس سومناتِ خیال میں نہ کوئی محراب ہے اور نہ مورت، نہ کوئی صلیب ہے اور نہ کوئی ہیکل۔ اس میں صرف ایک پتھر نصب ہے، جس کے ایک طرف جلی حرفوں میں یہ شعر لکھا ہوا ہے:

ہم موحّد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسُوم
مِلّتیں جب مِٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

ان کی اس توحید وجودی میں نہ تو تفریق رنگ ونسل اور کیش وملّت ہے، اور نہ تفریقِ دین ودُنیا حدُوث وقدم اور ذات وصفات ہے۔ اس توحیدِ خالص کا خواب غالبؔ سے پہلے بھی کئی مفکّروں اور شاعروں نے دیکھا تھا۔ اس میں ان کو کوئی اوّلیت حاصل نہیں، لیکن جس تاریخی پس منظر میں انھوں نے اس خیال کو ابھارا، اور اس کی جو انوکھی تفسیر پیش کی، اس سے اس کی قوّت، طرب انگیزی اور رنگ فشانی میں چار چاند لگ گئے ہیں۔ اس کو بہت سے لوگوں نے تسلیم کیا ہے کہ غالبؔ کی شاعری بذاتِ خود ایک اہم تاریخی واقعہ ہے۔ اس کا اندازہ اس سے بھی ہوتا ہے کہ ان کے صحیفۂ فن کے گرد زیادہ سے زیادہ لوگ جمع ہوتے جارہے ہیں۔ اور جو دُرفشِ کاویانی انھوں نے "بے دادِ اہلِ دیں" کے خلاف بلند کیا تھا، وہ روز بروز قوّت حاصل کرتا جارہا ہے :

با دیریاں ز شکوۂ بے دادِ اہلِ دیں
مہرے ز خویشتن بہ دلِ کافر افگنم

لیکن تاوقتیکہ اس تظلّم کی ٹھوس تاریخی حقیقت اُجاگر نہ کی جائے اور یہ بات سامنے نہ آئے کہ ان کی شاعری کس طرح ان کی ہم عصر تاریخ سے مربُوط تھی۔ ان کی آواز کی انقلابیت نہ صرف ہمارے لیے بلکہ عالمی تاریخ کے لیے بھی با معنی نہیں ہوسکتی۔

مَیں اشپینگلر کے اس خیال سے متفق نہیں ہُوں کہ شاعری بلا شرکتِ غیرے "متفق بہ علاحدگی" ایک مخصُوص ثقافت کی رُوح ہوتی ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو یونانی شعروادب عالمی تہذیب کو متاثّر نہ کرتا، اور نہ جدید یورپ کا ادب اس بڑے پیمانے پر ہمیں متاثّر کرتا۔ ثقافت یا کلچر میں ایک عُنصر عصبیت کا ضرور ہوتا ہے۔ جس میں ایک تخالف عقل سے، اور اجنبیّت دُوسرے کلچر سے ہوتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود ہر معاشرے کا کلچر عالمی تہذیب کے بنیادی دھارے کو تقویت پہنچاتا ہے اور اس سے قوّت حاصل کرتا ہے۔ یہ عمل تاریخ کے ہر دَور میں ملتا ہے اور دورِ حاضر میں تو رسل ورسائل کے ذرائع کے ترقی پانے، ایک دُوسرے کے ساتھ تعاون کرنے اور رواداری کے بڑھتے ہوئے میلان کے تحت اس ثقافتی لین دین کا عمل اس قدر تیز ہو گیا ہے کہ وہ وقت دُور نہیں جب سیاسی غلبے اور استحصال کے خاتمے کے بعد انسان اپنی اس منزل کو بھی جالے گا، جس کا خواب ہمارے شعرا دیکھتے رہے ہیں :

بلم در کعبہ از تنگی گرفت ، آوارۂ تواہم
کہ با من وسعتِ بُت خانہ ہائے ہند وچیں گوید

اور اسی غالب کا یہ شعر بھی مناجات میں ملتا ہے :

زبت بندگی، مردم آزاد کن
جہانے بہ یک خانہ آباد کن

بہرحال بات تو یہاں اس مخصوص تاریخی صورتِ حال کی ہو رہی تھی جس نے غالب کو اپنے وجود کی بنیاد ڈھونڈنے اور حقائق کی نئی تاویل اور تفسیر پر مجبور کیا۔ انسانی وجود کی یہ خاصیت ہے کہ وہ اپنے کو معتبر بنانے کے لیے "کُل" سے ایک رَبط پیدا کرتا ہے۔ یہ رَبط حقیقت میں اس رشتے سے متعین ہوتا ہے، جو انسان کا فطرتِ خارجیہ سے ہوتا ہے۔ یعنی جس طرح وہ اسے حصولِ مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے یا یہ کہ جس طرح وہ اس سے اپنا رزق حاصل کرتا ہے۔ چناں چہ کلاسیکی غلامی کے عہد میں جو رشتہ انسان کا فطرتِ خارجیہ سے تھا، وہ پَن چکّی یا پَوَن چکی کے دَور میں، جو قرونِ وسطیٰ کا دَور تھا، نہ رہا۔ اور دَورِ حاضر میں، جو دُخانی اور برقی قوتوں کے استعمال کا زمانہ ہے، تو وہ رشتہ ماسبق کے رشتوں سے بہت ہی مختلف ہے۔ جہاں تک کہ غالبؔ کا تعلق ہے، ان کی پیدائش کے وقت تک کیا ہند وپاک اور کیا دُوسرے ایشیائی ممالک، یہ پُورا برِّ اعظم پَن چکّی کے عہد میں تھا، جب کہ یورپ دُخانی قوّت کے استعمال کے دَور میں داخل ہو چکا تھا۔

یہ ایشیائی معاشرہ کیوں اس قدر پس ماندہ رہ گیا۔ اس کے اسباب اس کے سماجی اور اقتصادی ڈھانچے میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن مغرب سے اس کے مفتوح ہونے کے اسباب میں، جہاں اس کے مخصوص سماجی و اقتصادی ڈھانچے کو دخل تھا، وہاں اس کو بھی کہ ہمارا معاشرہ نہ صرف ذات پات اور غلامی بلکہ نسل و رنگ، قبائلی امتیازات اور بے شمار کیش و ملّت کے متصادم اور مخالف امتیازات کا بھی ستایا ہُوا تھا۔ ہمارا یہ معاشرہ اس حد تک ایک بند معاشرہ تھا کہ انگریزوں کے دَور سے پہلے کوئی بھی طوفانِ حوادث اُس کی بنیاد کو متزلزل نہ کر پاتا تھا۔ سلطنتیں بدلتیں لیکن وہ کوئی سماجی انقلاب پیدا نہیں کر پاتیں۔ معمولی تغیّرات اور انقلابی تغیّر میں بڑا فرق ہے۔ گفت گو انقلابی تغیّر کی ہے نہ کہ معمولی تغیّرات کی۔ بہرحال اس بندھی ٹکی حقیقت کے پیشِ نظر، غالبؔ سے پہلے اس کی ضرورت بھی پیش نہ آئی کہ ہمارے وجود کا جو رشتہ "کُل" سے صدیوں سے قائم

تھا، اس کو معرضِ شک میں لایا جاتا، یا وجود کی بنیاد کو از سرِ نو تلاش کیا جاتا

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

یہ شعر ہمارے سارے شعرا دُہراتے آئے ہیں۔ غالبؔ اس کے وِرد سے مستثنیٰ نہ تھے لیکن انیسویں صدی کے اوائل میں جو غالب کے سنِ شعور کا زمانہ تھا، جب مغرب کی برقِ سحر انگیز ہمارے خرمنِ ہوش پر گری اور ہم نے یہ محسوس کیا کہ جس گریۂ نیم شبی پر ہم تکیہ کیے ہوئے تھے، وہ شہر کو بہالے گیا، تو کچھ کچھ ہماری چشمِ نظارہ وا ہوئی اور ہم یہ سوچنے پر مجبور ہوئے کہ جس عالم کو ہم خواب و خیال کی دُنیا اور غیر حقیقی تصور کرتے تھے، وہ تو محبوب کی "شکنِ زلفِ عنبریں" سے بھی زیادہ حسین اور حقیقی ہے، اس عالم میں گیس کی روشنی سے رات، دِن کی مانند روشن ہے کشتیاں سطحِ آب پر بادبان اور پتوار کے بغیر دُخانی قوت سے کچھ اس طرح دوڑتی ہیں کہ موج و گرداب کی قوت انھیں زنجیر کرنے سے عاجز ہے۔ حرف، بال و پَر کے بغیر بجلی کی قوت سے پرواز کرتے ہیں اور نغمے نوکِ سوزن سے مضراب و ساز کے بغیر پیدا ہوتے ہیں۔ جب یہ چیزیں مشاہدے میں آئیں، ہمارا پُرانا اعتبارِ وجود جاتا رہا اور ہم اس سراسیمگی اور وحشت سے دوچار ہوئے کہ شاید ہمارے ستارۂ وجود کی کڑی اس کے خورشیدِ جہاں تاب سے منقطع ہوگئی اور جس کشتیٔ حیات میں ہم سفر کر رہے تھے، اس کا لنگر اور ستارہ و بادبان، سب کچھ ہماری بے خودی کی نذر ہوچکا ہے:

اے پرتوِ خورشیدِ جہاں تاب اِدھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

زخمی ہُوا ہے پاشنہ پائے ثبات کا
نے بھاگنے کی گوں، نہ اقامت کی تاب ہے

غالبؔ نے اِسی عالمِ وحشت زدگی اور عالمِ نومیدی میں، تصورِ وجود کی اس وادیٔ پُرخار میں قدم رکھا، جس میں صدیوں سے کوئی رہ نورد وارد ہی نہیں ہُوا تھا۔

کانٹوں کی زباں سُوکھ گئی پیاس سے یارب
اِک آبلہ پا وادیٔ پُرخار میں آوے

چنانچہ انھوں نے اس وادیٔ خیال کی سیر اس مستانہ رَوی سے کی کہ وہ اپنے قدموں کی صدائے بازگشت سے بھی آگے رہے۔ اور یہ ان کی اسی تیز رَوی کا نتیجہ ہے کہ انھوں نے اتنے بہت

سے سوالات وجودِ انسانی، عالم کے وجود اور وجودِ محض کے بارے میں اٹھائے ہیں۔
غالبؔ سے پہلے ہمارے یہاں کب کسی نے یہ استفسار کیا ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے

اور غالبؔ سے پہلے کب کسی نے بے دادِ ہستی کے خلاف فریادی کا یہ لباس زیبِ تن کیا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

جس کا مفہوم غالبؔ کے الفاظ میں یہ ہے: "جب کہ ہستی مثلِ تصاویرِ اعتبارِ محض ہو، موجبِ رنج و ملال و آزار ہو، اس ہستی کے کیا معنی ہیں" ہم کسی کی شوخیٔ تحریر کا تختۂ مشق کیوں بنتے رہیں؟ بقول کسے: ان کا تو کھیل، خاک میں ہم کو ملا دیا۔ اور پھر اسی ہستیٔ مطلق سے یہ شکوہ:

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں!

یہ سوچنے کی بات ہے کہ اتنے بہت سے سوالات غالبؔ کے ذہن میں کیوں کر پیدا ہوئے؟ کیا اس لیے کہ وہ سوالیہ موڈ میں پیدا ہوئے تھے؟ ان کا ذہن طبعاً ایک سوالیہ نشان تھا؟ یا اس لیے کہ ان سوالات کو غالبؔ کے زمانے کی اس مخصوص تاریخی وجودی صورتِ حال نے جنم دیا ہے جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ انسانی وجود ایک تاریخی وجود ہے، اس کے وجود کی ممکنہ قوتیں، تاریخ اور صرف تاریخ کے دامن میں معروضی اور حقیقی روپ اختیار کرتی ہیں۔ چناں چہ انسانی وجود کا رشتہ، تاریخ اور وقت سے ہمیشہ سے ہے۔ اسے ہیڈگر ایسا استاد مابعد الطبیعات بھی تسلیم کرتا ہے۔

رہ گئی یہ بات کہ اس شعور و آگہی سے غالبؔ کے معاصر شعرا کیوں کر بے بہرہ تھے، تو یہ اپنی اپنی دیدہ وری اور شعور کی بات ہے اور اگر اس میں کوئی رمز ہے تو وہ یہ ہے کہ زمانہ جینیئس یا نابغہ کو پیدا کرنے میں بڑے تحمل سے کام لیتا ہے:

عمرہا چرخ بگردد کہ جگر سوختۂ
چوں من از دودۂ آذر نفساں برخیزد

جینیس وہی ہوتا ہے جسے زیادہ سے زیادہ تاریخی شعور ہوتا ہے۔ وہ اپنے عہد کی پستی سے اِس لیے اُبھرتا ہے تاکہ وہ اسے بلند کر سکے۔ وہ پورے ماضی کو حال میں سمیٹتا ہوُا، مستقبل میں نگاہ ڈالتا ہے، اس کوشش میں وہ اپنے عہد سے آگے دیکھتا ہے۔ ایک گلشنِ ناآفریدہ کا چشم و چراغ بن جاتا ہے۔ لیکن کوئی بھی جینیس ایسا نہیں گزرا ہے جس نے اپنے کو ویسا اپنی جاں فشانی سے نہ بنایا ہو۔ ہر وہ شخص جو ناکس رہنا نہیں چاہتا، اس کی زندگی میں ایک وقت ایسا آتا ہے، جب کہ وہ اپنے کو دریافت کرنے، اپنے جوہر انسانی کو پالینے کا فیصلہ کرتا ہے تاکہ وہ اسے پایۂ تکمیل تک پہنچائے۔ یہ لمحہ اپنے جوہرِ ذاتی کو پانے کا غالبؔ کی زندگی میں بھی آیا۔ غالبؔ جو دِل دادۂ ہوَا و ہوس تھا، عین ترغیباتِ جنسی اور ہوَس رانیوں کی مچلتی رات میں وہ اپنے اس جوہر ذاتی کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کا فیصلہ کرتا ہے۔ یہ فیصلہ ان کی مثنوی "چراغِ دَیر" میں موجود ہے:

چہ جوئی جلوہ زین رنگیں چمن ہا
بہشتِ خویش شو از خوں شدن ہا

جنونت گر بہ نفسِ خود تمام است
ز کاشی تا بہ کاشاں نیم گام است

چو بوئے گل ز پیراہن بروں آئے
بہ آزادی ز بندِ تن بروں آئے

لیکن فیصل اس کے کہ وہ اپنے اس جوہر ذاتی یا فنِ شعر کو پایۂ تکمیل تک پہنچاتا:

ما نبودیم بدیں مرتبہ راضی غالبؔ
شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فنِ ما

اسے اپنے وجود کو معتبر ٹھہرانے کی بھی ضرورت تھی۔ کیوں کہ شاعریِ تمام تر حواس کی شے ہے۔ مدرکاتِ حواس کو اعتبار بخشنے کی بھی ضرورت تھی۔ اس "ہے نہیں ہے" میں کسی ایک کو منتخب کرنے کی بھی ضرورت تھی

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

غالبؔ کو جو فلسفۂ وجود فروغ وسیلے سے ملا تھا، اس پر بھی ایک مستند چھاپ

لگی ہوئی تھی کہ ہستی حادث اور عارضی ہے ۔ یہ نہ ہمیشہ سے ہے اور نہ ہمیشہ رہے گی ۔ زندگی غیر حقیقی ہے اور یہی تصورِ وقت کا بھی تھا ۔ کیوں کہ ہستی اور وقت کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا ۔ وقت کو بھی حادث اور عارضی تصور کر کے اس کی ایک ابتدا اور ایک انتہا کا تصور کیا جاتا اور اسے بھی غیر حقیقی بتایا جاتا ۔ اس کے برعکس صرف واجب الوجود کو حقیقی تصور کیا جاتا ، جو ارسطو کے الفاظ میں ؛ غیر متحرک محرک اور غیر مسبب سبب اوّل ہے اور اس واجب الوجود کو زمان و مکان ان دونوں صفات سے معرّا تصور کیا جاتا ۔ اس فلسفۂ وجود کی رو سے جہاں موجوداتِ عالم اور ہستیِ مطلق کی تقسیم لازم تھی ، وہاں دین اور دنیا یا دوسری دنیا کی تقسیم بھی لازمی تھی ۔ دنیا گزشتنی اور گزاشتنی ہے اور موت کے بعد کی دوسری دنیا لازماں یا جاوداں ہے ۔ وہاں کوئی گردشِ روز و شب ، عروج و زوال ، کسر و اضافہ ، موت اور زندگی ، تغیر یا تبدل نہیں ہے ۔ اس کے نتیجے میں یہ اخلاقی تعلیم تھی کہ دل عُقبا سے لگانا چاہیے نہ کہ دنیا سے ، جو عارضی اور فانی ہے عقائد کی حد تک تو یہ ساری باتیں درست تصور کی جاتیں ، لیکن جب فلسفے کے میدان میں یہ سوال اُٹھایا گیا کہ جو وقتی اور عارضی ہے ، وہ دائم اور قائم غیر متحرک سبب اوّل سے کیوں کر صادر ہوا ؟ اور اس سببِ اوّل کا رشتہ اس کے معلول کے ساتھ کیا ہے ؟ اور پھر جب یہ سوال بھی سامنے آیا کہ ذاتِ مطلق کے علمِ مطلق میں صرف عموم کا علم ہے یا خصوص کا بھی ؟ تو ان مسائل کے سلجھانے اور سمجھانے میں بڑی موشگافیوں سے کام لیا گیا ۔

چھٹی صدی ہجری میں عین القضات ہمدانی نے ، جن کا ذکر غالب کی کتاب "مہرِ نیم روز" کے دیباچے میں موجود ہے ، ایک رسالہ "غایت الامکان فی درایت المکان" واجب الوجود کے زمان و مکان کی حقیقت سے متعلق تصنیف کیا ۔ اس رسالے میں اُنھوں نے خدا کے زمان و مکان کا ایک نیا تصور پیش کیا ۔ ان کے خیال کے مطابق خدا کا زمان ہر حادثۂ زمان پر ، اور خدا کا مکان ہر نقطۂ مکان پر محیط ہے ۔ خدا کے وقت کا کوئی بھی لمحہ ایسا نہیں ہے جو ابھی شروع نہ ہوا ہو اور نہ اس کا کوئی لمحہ ایسا ہے جو گزر گیا ہو ۔ سب حادثات اس کے آنِ واحد میں حاضر ہیں ۔ اسی طرح ہر شے جو موجود فی المکان ہے ۔ اس کے مکانِ واحد میں موجود ہے ۔ کیوں کہ اس کے مکان میں نہ تو شش جہات ہیں اور نہ قربت و دوری ، کہ یہاں اور وہاں کا تصور ہو ۔ اس طرح ہمدانی نے خدا کے [illegible] کو محیط عموم اور خصوص ، دونوں کے علوم پر دکھایا ہے ۔ اس ربانی زمان و مکان کو تسـ[illegible] کرنے کے بعد ہستی از روئے زمان و مکان غیر منقسم ہو جاتی ہے ۔

غالبؔ نے کم وبیش یہی باتیں "مہر نیم روز" کے دیباچے میں اور سید علی غمگیںؔ کے نام اپنے فارسی خطوط میں، ہستیٔ مطلق کی وحدت اور اس کے زمان و مکان کے بارے میں لکھی ہیں۔ وہ غمگیںؔ کو لکھتے ہیں:

"دی و امروز و فردا در ہستیٔ مطلق شامل۔ از ازل تا ابد ہماں یک آنِ واحد است، و از تحت الثریٰ تا اوجِ عرش بہ آں مکانِ واحد است۔"

غالبؔ کے اُسی خط میں یہ جملہ بھی ہے:

"دانم کہ وجود یکے است و ہرگز انقسام نہ پذیرد۔ ہر آئینہ اگر دینے و دُنیائے تراشیدہ باشم، گرفتارِ شرک فی الوجود، کہ اقبح افرادِ شرک است، شدہ باشم۔ بہ دانستِ نامہ نگار دین نیز ہم چوں دنیا نقش موہوم است و بر وہم دِل نہ تواں بست۔"

انھی خیالات کو انھوں نے قدرے تفصیل کے ساتھ مہرِ نیم روز کے دیباچے میں بھی پیش کیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

"مردم از دانایانِ ہند و دانش اندوزانِ خطا و فرزانگانِ یونان بر آنند کہ آفرینش از ہر دو سو کرانہ پدید نیست از نا آغاز روز تا انجام جاوید پیوند ہمیں نمائش و ہم بدیں گونہ آرائش درکار است، نبودہ است کہ نبودہ است، نخواہد بود کہ نخواہد بود۔"

اس کے بعد وہ لکھتے ہیں کہ اس خیال سے متفق نہ صرف غیر مذاہب کے لوگ ہیں بلکہ ہمارے مذہب کے لوگ بھی۔ چناں چہ عارفؔ رومی کہتے ہیں:

پشہ کے داند کہ ایں باغ از کے است
در بہاراں زاد و مرگش در دے است

اس کے بعد وہ حضرت علیؓ اور امام جعفر صادق کے اقوال کو نقل کرتے ہوئے یہ بتاتے ہیں، کہ جس عالم میں ہم زندگی بسر کر رہے ہیں اور جس آدم کی نسل سے ہم ہیں، اس عالم اور اس آدم سے پہلے ہزارہا عالم اور ہزارہا آدم گزرے ہیں اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے، کیوں کہ زمانے کی نہ تو ابتدا ہے اور نہ انتہا۔

اس سوال کے جواب میں کہ ہستیٔ مطلق جو غالبؔ کے الفاظ میں: "حُبِّ ذات کے ظہور سے ہمیم از خویش بر خویش جلوہ گستر ہے۔" اس ہستی سے اس عالم اور آدم

سا کیا رشتہ ہے، جو ایک فنا نہیں ہوتا کہ دُوسرا پیدا ہوتا ہے۔ غالبؔ کا ارشاد یہ ہے کہ کسی بھی موجود کا وجود خدا سے خارج میں نہیں ہے، وہ لکھتے ہیں :

"ہماں ذاتِ اقدس و مقدّس کہ صفات عینِ اوست و عالم از وے چوں پرتو از مہر جُدا نیست در ہر عالم از اعیانِ ثابتہ تا صور محسُوره از خویش بر خویش جلوہ گستر است۔"

غالبؔ کا یہ تصورِ وحدت الوجود" لَا مَوجُودَ اِلاَّ اللّٰہ ۔ لَا مُؤثِرَ فِی الوجُودِ اِلاَّ اللّٰہ" بہت سے انقلابی مضمرات کا حامل ہے، جس کی طرف میں آپ کو متوجّہ کرنا چاہوں گا۔ وحدت الوجود کے اس تصور سے جو تصورِ زماں ابھرتا ہے، وہ پیہم تخلیق کا ہے :

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں

غالبؔ اس تخلیقِ پیہم کا عمل ایک دائرے میں دیکھتے ہیں :

ہر چہ بینی بہ جہاں ، حلقۂ زنجیرے ہست
ہیچ جا نیست کہ ایں دائرہ باہم نہ رسد

اِس سے یہ گمان گزرتا ہے کہ شاید وہ بھی نیٹشے کی طرح ابدی تکرار کے قائل ہوں لیکن جب ہماری نگاہ ان کے اس شعر پر پڑتی ہے :

در ہر مژہ برہم زدن ، ایں خلق جدید است
نظارہ سگالد کہ ہماں است و ہماں نیست

تو وہ گمان جاتا رہتا ہے۔ غالبؔ کا یہ تصورِ ارتقایا تحرّک، ہیگل کے تصورِ بے کرانگی سے قریب تر ہے، جہاں حرکت، دائرے کی صوُرت میں ہے نہ کہ سیدھے کھینچے ہوئے خط کی صوُرت میں۔ لیکن اس کے یہاں ہر دائرہ، ماسبق دائرے پر اضافہ کرتا ہے اور کبھی دُہراتا نہیں ہے۔ ہیگل ایک وحدت الوجودی مسیحی فلسفی تھا۔ اس کے بہت سے خیالات کی بازگشت ہمیں غالبؔ کے یہاں ملتی ہے۔ وہ لکھتا ہے :

"جو ترقی ہمیں تاریخ میں دکھائی دیتی ہے، وہ ہر لمحے میں فی الحقیقت مکمل طور سے موجُود ہوتی ہے۔"

یہ خیال ویسا ہی ہے جیساکہ غالبؔ نے لکھا ہے :

"ہر چہ بنود، ہ است بود، است، و ہرچہ نخواہد بود نخواہد بود۔"

اسی صوُرت میں غالبؔ کے اس شعر کی تشریح :

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں

ہیگل کے تصورِ ارتقا کی روشنی میں کرنی چاہیے، نہ کہ ڈارون یا برگساں کے نظریۂ ارتقا کی روشنی میں۔ ذاتِ مطلق، آرائشِ جمال، حُبِ ذات کے ظہور سے کرتی ہے نہ کہ از روئے نقص۔ لیکن چوں کہ انسانی اِدراک کے نقطۂ نظر سے اس میں تحرک یا صفات کے ظہور و عدم کا ایک لامتناہی سلسلہ موجود ہے، اس لیے یہ تصور سکونی نظریۂ حیات کے برخلاف بھی ہے۔ غالب "دستنبو" میں لکھتے ہیں کہ کسی صفت کا ترقی کی منزل سے نیستیِ محض کو پہنچنا ایک نئی زندگی پانے کی دلیل ہے: "نیستیِ محض بخشندۂ ہستی است" اس سے وہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اگر نیستیِ محض کے عمل میں یعنی (NEGATION OF NEGATION) کے عمل میں ہمیں ستم سے دوچار ہونا پڑتا ہے تو اسے انگیز کرنا چاہیے کیوں کہ غم کے پردے میں خوشی نہاں ہوتی :

ستم گر رسد، غمزہ پنداشتنی

اس ستم کو محبوب کا ایک غمزہ تصور کرنا چاہیے نہ کہ اس سے ناامید ہونا چاہیے۔ حُبِ تقدیر کا یہ تصور جو گوئٹے اور نیٹشے، دونوں کے یہاں ملتا ہے، اس کی تشریح غالب نے ایک رُباعی میں بڑی خوب صورتی سے کی ہے :

چرخ گر کہ ز زخمہ زخم بر چنگ زند
پیداست کہ از بہر چہ آہنگ زند
در پردۂ ناخوشی، خوشی پنہان است
گاذر نہ ز خشم جامہ بر سنگ زند

دُوسرا انقلابی نتیجہ اس تصورِ زماں کا یہ ہے کہ لازمانیت اور تسلسلاتی وقت (SERIAL TIME) جسے برگساں نے دورانِ محض اور تسلسلاتی وقت کا نام دیا ہے ان کا انقسام یا بالفاظِ دیگر لاہُوت اور ناسُوت کا انقسام مٹ جاتا ہے۔ اور پھر اسی کے ساتھ ساتھ زماں، مکاں کے ساتھ، اور مکاں، زماں کے ساتھ متحد ہو جاتا ہے۔ ان دونوں میں نہ تو کوئی اوّل ہے اور نہ آخر۔ اور اگر وقت ایک آنِ واحد کے باوصف بے کراں ہے، تو مکاں بھی ایک مکانِ واحد کے باوصف بے کراں ہے۔ کیوں کہ ان دونوں کے بے کراں ہوئے بغیر ذاتِ مطلق کے حُبِ ظہور کا عمل جاوداں نہیں ہو سکتا۔ دوسری چیز جو اس ذاتِ مطلق کے تحرک سے ہمارے سامنے آتی ہے وہ یہ

ہے کہ چوں کہ وہ از خویش بر خویش جلوہ گستر ہے، نہ کہ اپنے سے خارج میں کسی مادّے پر، اِس لیے اُس کا کوئی غیر نہیں۔ اس کے علاوہ کوئی شئے ہے ہی نہیں۔ اس تصوّرِ وحدت سے ذات و صفات اور معنی و صورت کی بھی دوئی مِٹ جاتی ہے۔ امتیازِ ذات برقرار رہتے ہیں لیکن دوئی مِٹ جاتی ہے۔ اِس سے کائنات میں سلسلۂ عمل کی جو تصویر سامنے آتی ہے وہ غالب کے الفاظ میں یہ ہے کہ "در کارگاہِ عالم ہیچ فساد بے کون و ہیچ کون بے فساد نیست"۔

غالب نے اسی تصوّرِ زمان و مکاں، یا سلسلۂ تخریب و تعمیر کے پیشِ نظر، جو پُرانا معاشرہ ہند و پاک میں انگریزوں کی ضربت سے مِٹ رہا تھا، اس کے مٹنے کا غم نہ کیا بلکہ اس کے انہدام سے جس نئی عمارت کے اُبھرنے کے امکانات اور آثار پیدا ہو رہے تھے، اس کا خیر مقدم کیا۔ اور اس رویّے کا اظہار ان کے کلام میں اس قدر قوی ہے کہ وہ ان کے محبوب کے خط کے مانند ان سے چھُپائے نہیں چھُپتا ہے۔ خواہ اس معاشرے کے انہدام میں نواب اسداللہ خاں کا کتنا ہی زیاں کیوں نہ ہو:

خوشم کہ گنبدِ چرخِ کہن فرو ریزد
اگرچہ خود ہمہ بر فرقِ من فرو ریزد

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند

یہ پوری غزل اسی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔

اس تصوّرِ زمان و مکاں کا تیسرا انقلابی نتیجہ یہ تھا کہ ان کے یہاں انسانی وجود، ذاتِ اقدسِ مقدّس سے اتحاد حاصل کر کے اس کی خلّاقانہ صفت کا حامل بن جاتا ہے۔ اس جذبۂ اتحاد سے: ہم اس کے ہیں، ہمارا پوچھنا کیا۔ انسان کی موضوعیت یا داخلیت کی نبض تیز تر ہو جاتی ہے اور وہ انفعالیت جاتی رہتی ہے جو اُن سے اگلے شعرا کے کلام میں بالعموم ملتی ہے:

زما گرم است ایں ہنگامہ، بنگر شورِ ہستی را
قیامت می دمد از پردۂ خاکے کہ انساں شد

نشاط انگیزیِ اندازِ سعیِ چاک را نازم
بہ پیراہن نمی گنجد گریبانے کہ داماں شد

سراپا رحمتِ خویشیم، از ہستی چہ می پرسی
نفس بر دل دمِ شمشیر و دل در سینہ پیکاں شد

اب وہ انسان کو آفرینشِ عالم کا مدعا قرار دے کر، اسے کائنات کے مرکز میں کرسی نشیں کرتے ہیں:

ز آفرینشِ عالم غرض جز آدم نیست
بگردِ نقطۂ ما دورِ ہفت پرکار است

اور پہلے جہاں موت یا عدم کی وحشت دامن گیر تھی، اب اس سے صرفِ نظر کرتے ہیں: ع موت سے وحشت نہ کر، راہِ عدم بیہودہ ہے۔ اور وجود یا ہستی پر زور دیتے ہیں:

عالم ہمہ مرآتِ وجود است، عدم چیست
تا کار کند چشم، محیط است کراں چیست

غالب کے نقطۂ نظر میں جو یہ تبدیلی پیدا ہوئی، اس کے اسباب میں ان کے کچھ وجدانی تفکر ہی کو نہیں بلکہ بیشتر اس بات کو بھی دخل تھا کہ انھوں نے اپنی چشمِ نظارہ بیں کو مغربی ایجادات کی دید اور مغربی علوم کی شنید سے ایک نیا ذوقِ نظارہ بخشا، جس سے ان کی شاعری میں ایک نئے اسلوب اور ایک نئے طرزِ احساس نے جنم لیا۔ اس سلسلے میں کلکتے کے سفر نے بالخصوص ان کی چشم کشائی کی۔

رفتم کہ کہنگی ز تماشا بر افگنم
دَر بزمِ رنگ و بو نمطے دیگر افگنم

دَر وجدِ اہلِ صومعہ ذوقِ نظارہ نیست
ناہید را بزمزمہ از منظر افگنم

با دیریاں ز شکوۂ بے دادِ اہلِ دیں
مہرے ز خویشتن بہ دلِ کافر افگنم

یہاں سے اہلِ صومعہ کی صحبت نشینی اور اس کی رہبانیت، دونوں ترک اور شکوۂ بے دادِ اہلِ دیں کی کافر ماجرائی کا آغاز ہوتا ہے۔

رہبانیت کی بنیاد، خواہ اس کا تعلق کسی مذہب سے ہو یا مسلک سے، اس

بات پر ہے کہ " وجُودُکَ ذَنبٌ"، یعنی تیرا وجود بُرا ہے، شر ہے، ناپاک ہے۔ زُہد و اِتقا اس ناپاک شے سے پرہیز گاری اور لذّتِ دُنیاوی سے ترک بس ہے۔ زندگی تحصیلِ ذات اور توحیدِ ذات کی شے نہیں، بلکہ استغفار، گریۂ نیم شبی، طاعت اور پرہیز گاری کی شے ہے۔ چناں چہ دُنیا کا بہت سا ادب اس تصوّرِ حیات سے بھرا پڑا ہے۔

مگر ایک حقیقی اور سچے شاعر کو جہاں زندگی کی سچائیوں کو دریافت کرنے کی طلب ہوتی ہے، وہاں اسے یہ جستجو بھی ستاتی ہے کہ کیا مقدّس، غیر مقدّس، پاک، ناپاک ہے۔ اگر کسی شاعر نے زندگی کی پیشانی پر آبِ زم زم نہیں چھڑکا ہے، اُس کے ماتھے پر قشقہ نہیں کھینچا ہے، تو وہ زندگی کے تقدّس کا شاعر نہیں ہو سکتا۔ اسے زندگی سے ملوّث ہونے کا احساسِ گُناہ ستاتا رہے گا۔ رہبانیت یا تصوّف کا وہ مسلک جس میں زندگی کو شر یا پاداشِ گناہ تصوّر کیا گیا، اس مسلک میں زندگی کو کبھی بھی عطیۂ خداوندی، اس کے جُود و سخا کی ایک نشانی قرار نہیں دیا گیا۔ چناں چہ یہ اسی کا ردِّ عمل تھا کہ ایرانی شعرا "کیشِ گبرکی" کی طرف مائل ہوتے رہے جس میں زندگی کو ایک عطیۂ خداوندی قرار دیا گیا ہے۔ اور عالم کو "نہیں" کہنے کی بجائے "ہست" کہا گیا ہے۔ چناں چہ عطّار کہتے ہیں :

زمستی خرقہ بر آتش نہادم
میانِ گبرکاں زنّار بستم

اور اسی کیشِ گبرکی پر رُومی بھی فخر کرتے ہیں :

کہ کیشِ گبرکی مارا بحمد اللہ میسّر شد

اس "کیشِ گبرکی"، میں کشش ہمارے شعرا اس لیے محسوس کرتے کہ اس کیش میں وقت جواں اور ایک ابدی ہنوز ہے۔ جاوداں اور پیہم رواں دواں ہے، در عالم ہست ہے، زندگی بے کراں، اور ہر دم جواں ہے۔ یعنی زندگی وقت کے ساتھ اور وقت زندگی کے ساتھ ہے، اور یہ زندگی استغفار اور توبہ کی کوئی شے نہیں بلکہ توحیدِ ذات اور ایک ابدی نشاط کی شے ہے۔ چناں چہ ہمارے مرزا غالبؔ نے بھی اپنے کو ایک "گبرِ مسلماں نما" قرار دیتے ہوئے، اس کوچے کی سیر اعلیٰ اقدار کی تلاش میں کی ہے :

سنگ و خشت از مسجدِ ویرانہ می آرم بہ شہر
خانۂ در کوئے ترسایاں عمارت می کنم

چناں چہ حالیؔ کی پند و موعظت کے جواب میں غالبؔ کی یہ منفرد آواز ہمارے ادب میں پہلی بار سُنائی پڑتی ہے :

دم از "وجودک ذنب" زدند بے خبراں
چساں عطیۂ حق را گناہ ما گویند

یہاں غالبؔ نے زندگی کو عطیۂ حق قرار دیا ہے اور یہ زندگی ان کے نزدیک "روزِ نا آغاز" سے تا "انجامِ جاوید پیوند" بے کراں ہے اور چوں کہ یہ زندگی خدا کے جود و سخا کی ایک نشانی ہے، یہ تمام تر مقدّس ہے، اس کا عطیہ اور غیر مقدّس؟ — ناممکن۔ چناں چہ ان تصوّراتِ حیات کے تحت دُوسری دُنیا کی تردید کرتے ہوئے، وہ اس مقدّس زندگی کو ایک نئے تصوّرِ اخلاق دینے کی ذمّے داری بھی اپنے اُوپر عاید کرتے ہیں، اگر زمان و مکاں ایک ہے، ناقابلِ تقسیم ہے تو اس میں بہشتِ لازماں اور دُنیائے گزراں کی تقسیم کیسی؟ اور اگر بہشت اور دوزخ محسوس جگہیں نہیں ہیں تو پھر طاعت و بندگی کی "مزد جوئی" یا زاہد کی طمعِ خام کے کیا معنی ہیں:

کیا زُہد کو مانوں کہ نہ ہو گرچہ ریائی
پاداشِ عمل کی طمعِ خام بہت ہے

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

غالبؔ سے پہلے بھی ہمارے صوفیۂ کرام نے دوزخ و جنّت اور حشر و نشر کو احوال سے تعبیر کیا ہے اور غالبؔ کے بعد اقبالؔ نے بھی اپنے کلام اور خطبات میں ان چیزوں کو احوال ہی سے تعبیر کیا ہے۔ چناں چہ "جاوید نامے" میں یہ زبانِ رومی اپنے کارنامے کا ماحصل یہی قرار دیتے ہیں:

حرف با اہلِ زمیں رندانہ گفت
حُور و جنّت را بت و بت خانہ گفت

اب سوال یہ ہے کہ اگر زندگی ایک عطیۂ خداوندی یا جُودِ خداوندی ہے، اس کے حُبِّ ذات کے اظہار کا ایک آزاد عطیہ ہے، نہ کہ کسی گناہ کی سزا ہے، اور نہ کسی طاعت و بندگی کا اجر ہے، تو پھر اس زندگی کا کیا اخلاق ہے؟ یا یہ کہ اس کا کیا اخلاق ہونا چاہیے۔ اس سوال کا جواب غالبؔ کے کلام سے ڈھونڈنا ہے۔ ایک ایسے شخص کے کلام سے جو خیر و شر کو قضا و قدر سے جانتا ہو اور جو فلسفۂ جبر کا قائل ہو:

غالبؔ از آنکہ خیر و شر جُز بقضا نبودہ است   کار جہاں ز پُر دلی بے خبرانہ کردہ ایم

- یہ بات کہ غالبؔ فلسفۂ جبر پر ایمان رکھتے تھے۔ اس کا اقرار وہ اپنے ایک خط میں بھی کرتے ہیں: "برخلافِ عقیدۂ قدر، میں جبر کا قائل ہوں۔" لیکن ان کا تصورِ جبر، آئین کے جبر کا ہے، نہ کہ ناقابلِ تعیین منشائے ایزدی کا:

به آئین در آئینۂ انجمن
مرا کرده اند آشکارا به من

اور اسی آئینِ ہستی کا یہ قانون بھی ہے کہ جہاں انسان کو "بلائے جبر" ملی ہے وہاں اس کو "رنجِ اختیار" بھی دیا گیا ہے:

دو برقِ فتنہ نہفتند در کفِ خاکی
بلائے جبر یکے، رنجِ اختیار یکے

"بلائے جبر" جو شے کہ لازمی اور ابدی ہے، اس کی ناقابلِ تسخیر قوت سے عبارت ہے اور "رنجِ اختیار" آزادیٔ انتخاب کی تشویش سے عبارت ہے۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ غالبؔ کے افکار میں انفعالیت نہیں ہے۔ وہ جبر کے مقابلے میں انسانی ہمت کو بڑھاوا دیتے ہیں:

ہمت اگر بال کشائی کند
صعوه تواند که ہمائی کند

لیکن کیا یہ ہمت جو "رنجِ اختیار" سے پیدا ہوتی ہے اور جو غالبؔ کے الفاظ میں "یکے از شہودِ حق" ہے، بلائے جبر کو ٹال سکتی ہے؟ یہ سوال جبر و اختیار کا ایک ایسا ذاتی لیما ہے جس کا کوئی حل بجز اس کے نظر نہیں آتا کہ ہم ہیگل کے الفاظ میں آزادی کو تحسینِ لابدی کا نام دیں اور اس طرح جبر کو آزادی میں تبدیل کر دیں۔

لیکن اس بلائے جبر سے آزادی حاصل کرنے کا ایک اور بھی تصور ہے جسے گوئٹے نے پیش کیا ہے۔ وہ ایک نظم میں کہتا ہے:

"تمام قوتیں آگے بڑھنے اور پھیلنے کی کوشش کرتی ہیں۔
اور وہ "مجبور بہ رضا" ہیں۔ آگے بڑھنے اور دُور دراز تک پھیلنے کے لیے۔
لیکن ہمیں ہر طرف رکاوٹوں اور پسپائیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے،
پھر بھی ہم دُنیا کے دھاروں کی لہروں میں بہے چلے جاتے ہیں،
اس اندرُونی طوفان اور بیرُونی جوار بھاٹے میں ایک ہی وعدہ یا وعید ہے،
جس کو سمجھنا مشکل ہے،

اس جبر سے جو سارے موجودات کو اپنے بازوؤں میں جکڑے ہوئے ہے،
اس سے آزادی، اپنے اوپر غالب آنے ہیں ہے"

آزادی سے متعلق اسد اللہ خاں غالبؔ کا بھی یہی تصور تھا، اپنے اوپر غالب آنے کا، غالب علی الکل غالب۔ اپنے اوپر غالب آنا، بلائے جبر سے آزادی ہی نہیں بلکہ زندگی کا سب سے بڑا تقویٰ بھی ہے۔ وہی متقی ہوتا ہے جو اپنے اوپر غالب آتا ہے۔ غالبؔ کا دل زندگی کے اس تقوے کی طرف سخت مائل تھا، لیکن افسوس کہ وہ ننگِ زاہد سے کافر ماجرائی میں پڑ گئے:

سخن کوتہ، مرا ہم دل بہ تقویٰ مائلست اما
ز ننگِ زاہد افتادم بہ کافر ماجرائیہا

زاہد کا ننگِ زہد اپنے زہد کے صلے، اجرت طلبی میں تھا۔ اس پر دوسرا الزام یہ تھا کہ وہ فطرت کو کم نگہی سے دیکھتا، اسے شر یا گناہ تصور کر کے اس کی نفی کرتا، موت سے پہلے اپنی موت بلاتا، اپنی فطرت کو چھپاتا، دباتا اور طرح طرح کی جسمانی اذیتوں میں اپنے کو مبتلا کرتا۔ اس زہد سے زندگی بے مایہ اور بے ذائقہ بن جاتی۔ اس قسم کا زہد مفلسی اور بے چارگی کو فروغ دیتا۔ اور بڑا عیب اس زہد کا یہ ہے کہ اس کی کمین گاہ میں شر موجود رہتا ہے۔ ذرا سی غفلت ہوئی اور شر نے آ دبوچا:

کہاں مے خانے کا دروازہ غالبؔ اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

اس کے برعکس جو زہد کہ اپنے اوپر یا اپنے نفس پر غالب آنے کا ہے۔ وہ پُرمایگیِ حیات اور مکمل تحقیقِ حیات سے پیدا ہوتا ہے۔ اپنے اوپر غالب آنے کے عمل میں انسان اپنی فطری قوتوں کو کسی اعلیٰ مقصد کے حصول یا تکمیل کی راہ پر لگاتا ہے۔ اس عمل میں فطرت مرتفع ہو کر ادنیٰ سے اعلیٰ میں مبدل ہوتی ہے۔ یہ عمل نفیٔ فطرت کا نہیں ہے، بلکہ فطرت کو کسی اعلیٰ صورت میں مبدل کرنے کا ہے۔ یہ زہد انسان میں با وصف ساماں پیدا ہوتا ہے پُرمائگیِ حیات سے پیدا ہوتا ہے، اور پُرمائگیِ حیات میں اضافہ کرتا ہے، نہ کہ مفلسیِ حیات سے پیدا ہوتا ہے اور مفلسیِ حیات کو بڑھاتا ہے۔ غالبؔ کا زہد اسی کیفیت کا حامل ہے:

اسد وارستگاں با وصفِ ساماں بے تعلق ہیں
صنوبر گلستاں میں با دلِ آزادہ آتا ہے

بے تعلقی، بشرطیکہ وہ با وصفِ ساماں ہو، نہ کہ از رُوئے مفلسی، غالبؔ کے یہاں آزادی یا آزادہ روی کا دوسرا نام ہے۔ چناں چہ وہ اسی بے تعلقی کے رشتے سے ایک

صوفی تھے لیکن اُن کا یہ تصوّف برگساں کے بیان کردہ مسٹی سزم کی طرح "حسن کی" اور تحصیلِ حیات کی قدروں کو فروغ دینے والا ہے۔ ان کا یہ تصوّف کشادگی دل و دماغ کی قدروں کا حامل تھا۔ ان کا یہ تصوّف لذّت کشیِ حیات میں مانع نہ آتا۔ ان کا یہ تصوّف نہ تو آئینِ برہمن کا تھا اور نہ اہلِ صومعہ کا۔ یہ تصوّف اُن میں پُردلیِ حیات سے پیدا ہُوا تھا۔ یہ ان کے اس وجدان کا عطیہ تھا کہ زندگی جو خداوندی ہے، مقصُود بالذات ہے، تو حیدِ ذات کی شے ہے۔ لیکن اس شرط کے ساتھ کہ انسان "فرورفتۂ لذّت" نہ ہو جائے، ورنہ اس کا اپنے اُوپر غالب آنا ناممکن ہو جائے گا۔ اور اس کا اپنے اُوپر غالب آنا اس لیے ضرُوری ہے کہ اس عمل کے بغیر وہ اپنے ادنیٰ کو ارفع یعنی اپنے تانبے کو سونے میں تبدیل نہیں کر سکتا۔ یہ دیکھیے کہ اس تصوّف میں جو ایک تعلیم ترک ہے اس کی صورت غالبؔ کے ہاں کیا ہے، وہ کہتے ہیں :

کم خود گیر و بیش شو غالبؔ
قطرہ از ترکِ خویشتن گہر است

اور پھر اسی کے ساتھ ساتھ یہ شعر بھی پیشِ نظر رہے :

توفیق بہ اندازۂ ہمّت ہے ازل سے
آنکھوں میں ہے وہ قطرہ جو گوہر نہ ہُوا تھا

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ غالبؔ "ترکِ خویشتن" کے قائل تھے تو یہ غلط فہمی کیوں کر پیدا ہُوئی کہ ان کے فلسفے میں عیش ہی عیش ہے اور خود گری کی کوئی دعوت زحمت نہیں ہے۔ اس غلط فہمی کا باعث مرزا حاتم علی مہرؔ کے نام غالبؔ کا وہ خط ہے، جسے انھوں نے ان کی ہم خوابہ "چُنّا جان" کی موت پر، ان کو پُرسا دیتے ہُوئے لکھا تھا۔ اس خط میں ایک جگہ یہ ہے :

"ابتدائے شباب میں ایک مُرشد نے یہ نصیحت کی ہے کہ ہم کو زُہد و وَرَع منظور نہیں۔ ہم مانعِ فسق و فجُور نہیں، کھاؤ پیو، مزے اڑاؤ۔ مگر یاد رہے مصری کی مکھّی بنو، شہد کی مکھّی نہ بنو، سو اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔"

غالبؔ نے اس مفہوم کو کہ مصری کی مکھّی بنو، شہد کی مکھّی نہ بنو، اپنے فارسی کے شعر میں بھی ادا کیا ہے :

"دردِ ہر فرد رفتۂ لذّت نہ تواں بود   بر قند نہ بر شہد نشیند مگسِ ما"

اس کا مفہوم یہ ہے جو مکھی کہ شہد پر گرتی ہے وہ اسی میں فنا ہو جاتی ہے، اس کے برعکس جو مکھی کہ قند پر بیٹھتی ہے، وہ اس سے لذّت یاب بھی ہوتی ہے اور اس سے بے تعلق بھی ہو جاتی ہے، یعنی مصری چاٹ کر اُڑ جاتی ہے۔ یہ تمثیل کچھ زیادہ اچھی نہیں ہے۔ کیوں کہ اس سے بھونرے اور پھول کا بھی تصوّر اُبھرتا ہے، جو ہمارے یہاں بے وفائی کا تصوّر ہے۔ چناں چہ اگر ہم اپنے ذہن کو بھونرے اور پھول کی طرف جانے سے مانع رکھیں، اور غالب کے مندرجہ بالا فارسی شعر کو ملحوظِ خاطر رکھیں تو یہ بتانا شاید بے محل نہ ہوگا کہ فسق و فجور کی اور بات ہے ورنہ مسلکِ عشق میں بے وفائی غالب کا وتیرہ نہ تھا۔ ایک ایسے خط ہی کے جواب میں جو منظفر حسین خاں نے غالب کو ان کی محبوبہ کی موت پر تعزیت میں لکھا تھا، غالب لکھتے ہیں (خط کا اُردو ترجمہ یہ ہے):

> "ہر چند میں یہ جانتا ہوں کہ اختلاط کے اندازہ داں محبت میں زیادتی پسند نہیں کرتے اور بے گانگی کے ادا شناس محبت کی دل کشائی سے تعلق رکھتے ہیں، لیکن کیا کروں کہ وفا کے باب میں نئے آئین کا اختیار کرنا اور بد معاملہ اور چھچھورے لوگوں کی طرح دو جگہ دل کو لگانا میرا شیوہ نہیں۔ افسوس افسوس، یہ بات بے خودی میں میرے دل سے نکل گئی۔"

کیا اس بیان کے بعد بھی وفا کے باب میں ان کے بارے میں کسی کو شبہ رہ جاتا ہے۔ اور کیا اس سے اس کی وضاحت نہیں ہوتی کہ مصری کی مکھی کی امیج (IMAGE) کا مفہوم وہ نہیں ہے جو بعض حضرات بیان کرتے ہیں۔

اس طرح کی غلط فہمی ان کے ایک اور شعر سے بعض حضرات کو پیدا ہوئی ہے، وہ شعر یہ ہے:

> رہا آباد عالم اہلِ ہمّت کے نہ ہونے سے
> بھرے ہیں جس قدر جام و سبو مے خانہ خالی ہے

اس شعر میں کسی ہوسناکی کی نہیں بلکہ ترکِ خواہشِ کی تعلیم ہے۔ اہلِ ہمّت سے مراد وہ مستغنی لوگ ہیں جو اپنے کو بزدلی سے لذاتِ دُنیاوی سے بے تعلق کر لیتے ہیں۔

غالب کا یہ ترک اپنے "کم" کو "بیش" کرنے اور اپنے ادنےٰ کو اعلےٰ میں مبدل کرنے کا ہے۔ اس کیفیت کو انسان اس وقت پہنچتا ہے جب کہ خود گری کے عمل میں وہ اپنے اوپر غالب آتا ہے۔ انسان صرف فطرتِ خارجیہ ہی کا موضوع نہیں بلکہ اپنی فطرت کا بھی موضوع ہے۔ وہ جہاں زندگی کو زیادہ سے زیادہ حسین بنانا چاہتا ہے وہاں اس عمل میں

اپنے کو بھی ایک حسین تر شخصیت کا اسلوب دیتا جاتا ہے ۔ غالب اسی جمالیاتی طرزِ حیات کے قائل تھے ۔ اور زندگی کو جمالیاتی نقطۂ نگاہ سے دیکھتے ہیں :

اسد بہارِ تماشائے گلستانِ حیات
وصالِ لالہ عذارانِ سرو قامت ہے

زندگی میں حسن متعدد اقدار سے پیدا ہوتا ہے ۔ غالب نے ان میں سے وفاداری اور دوستی کی قدروں پر بہت زیادہ زور دیا ہے اور اگر بہ نظرِ غور دیکھا جائے تو یہ دونوں قدریں ابدی ہیں، انسانی زندگی میں بنیادی اقدار کی اہمیت رکھتی ہیں، ؎

ہستی نہیں جز بستنِ پیمانِ وفا ہیچ

اور ہم یہ بتلا چکے ہیں کہ وہ اس قدر پر قائم بھی رہے، اس کی طرف بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ غالب کو جہاں یہ اصولِ حیات پسند تھا کہ سچائی کو گفتار و کردار اور افکار ان سب میں راہ دینی چاہیئے وہاں انھیں کردار اور گفتار کی مطابقت بھی بہت عزیز تھی :

با خرد گفتم نشانِ اہلِ معنی باز گوئے
گفت گفتارے کہ با کردار پیوندش بود

غالب خود اس معیار پر پورے اُترتے کہ نہیں، اس کا محاسبہ تو وہ لوگ کریں گے جن کے دامن کا ہر تار ثابت و سالم ہو، لیکن یہ کیا کم ہے کہ انھوں نے اپنے کسی عیب کو چھپایا نہیں، بلکہ بسا اوقات اپنے عیوب کو طشت از بام کیا ہے اور اپنی بدنامی کا ڈھنڈورا خود ہی پیٹا ہے :

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے، پہ بدنام بہت ہے

شاعر کوئی راہ نما نہیں ہے بلکہ سفرِ حیات کا رفیق ہوا کرتا ہے ۔ وہ آدمی سے آدمی کے لہجے میں بات کرتا ہے، اور اپنی ہی نسبت سے زندگی کے جھوٹ اور مکر و فریب کا پردہ چاک کرتا ہے ۔ وہ اپنی خود انکشافی سے دوسروں کے دل میں اُترتا ہے ۔ اس فن میں غالب نے جو کمال حاصل کیا ہے وہ شاید دُنیا کے کسی بھی فن کار کو حاصل نہیں ہے ۔ وہ آپ اپنا سقراط اور شیخ خورہ دونوں ہی ہے ۔ لیکن غالب کے فن کا یہ ایک پہلو ہے ۔

غالب کی شخصیت بڑی ہمہ گیر اور پہلو دار تھی ۔ وہ ایک رندِ ہزار شیوہ تھا ۔ فطرت نے اسے اپنا آئینۂ راز بنا رکھا تھا ۔ اس کے اِس آئینے میں پوری فطرتِ انسانی جلوہ گر تھی مع اپنی کمزوریوں اور بلندیوں کے ۔

یوں تو ہماری شاعری کا بیشتر تعلق عشق و محبت کے جذبے سے ہے۔ لیکن غالبؔ نے جس طرزِ محبت سے ہمیں آشنا کیا ہے اس میں صرف جذبۂ سپردگی ہی نہیں، ع

دِل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے

بلکہ خودداری اور خودگری بھی ہے:

بلا سے گر مژۂ یار تشنۂ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کے لیے

غالبؔ کی اس خودشناسی اور خودگری نے اس کے نغماتِ محبت میں وہ جذبِ دروں پیدا کیا ہے، جس سے میرؔ کی عشقیہ شاعری بھی کبھی کبھی ماندسی نظر آتی ہے۔ لیکن اس رندِ ہزار شیوہ کی یہ صرف ایک عشوہ گری ہے۔ وہ ایک طشتِ آفتاب بر سر ہوش، ہم زبانِ سروش، اپنی گرم روی اور گرم اندیشگی سے ہماری رہ گزارِ ہستی کو ہموار بھی کر گیا ہے:

خارہا از اثرِ گرمیِ رفتارم سوخت
منتے بر قدمِ راہروان است مرا

مَیں نے اُن کے اسی احسان کا ذکر کیا ہے۔ غالبؔ نے اپنی اسی گرم روی میں جہاں بہت سے بُت توڑے ہیں، زندگی کے بارے میں نئے سوالات اُٹھاتے ہیں، وہاں انھوں نے ہمارے بہت سے پُرانے اعتقادات کو چیلنج بھی کیا ہے، ع:

کون ہوتا ہے حریفِ مے مَردافگنِ عشق

ان کی اس آواز پر ابھی تک کوئی مَردِ میدان ہم میں سے اُٹھا نہیں، لیکن یورپ میں انھی سوالات پر جو غالبؔ نے اٹھائے ہیں اور انھوں نے جو فکری چیلنج پیش کیا ہے، اُن پر بڑی سنجیدگی سے غور کیا جا رہا ہے۔ اس حقیقت سے ان کی فکر کی ہمہ گیری اور آفاقیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ وجودی عرفانیات، وجودی نفسیات، اور وجودی اخلاقیات کے جو موتی غالبؔ نے بکھیرے ہیں، وہ اپنی قدر و قیمت پوری دُنیا کے لیے بلاتفریقِ مذہب و ملّت رکھتے ہیں۔

ہر چند کہ یہ صحیح ہے کہ غالبؔ "منطق کا مزہ" بقول خود "ابدی لائے تھے" لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ وہ مفکّرِ اوّل اور شاعر اس کے بعد تھے؛ اس کے برعکس وہ شاعر اوّل اور آخر تھے۔ انھوں نے اپنی اس شاعری سے جہاں نہاں خانۂ دِل میں نقب زنی کی ہے، اس کے سچ اور جھوٹ، مکر و فریب کو بے نقاب کیا ہے، وہاں اپنے

ویژن اور مستقبل آشنا تخیل سے اس گلشنِ ناآفریدہ کی ایک پُرآرزو تصویر بھی پیش کی ہے جس کی نغمہ سرائی کا اُن کو دعویٰ تھا۔ ان کے اس ویژن میں کوئی نفرت، بے گانگی، اور عصبیت نہیں، بلکہ مہروفا، خرمی، یک جائی، انسانیت اور آشتیٔ باہم کا پیغام ہے:

یا ربّ بہ جہانیاں دلِ خرّم دہ
در دعویِ جنّت آشتیٔ باہم دہ
شدّاد پسر نداشت، با غنش از تست
آں مسکنِ آدم بہ بنی آدم دہ

جوشؔ ــــ فکر و فن کے آئینے میں

سرسیّد احمد خاں جہاں مذہبی علوم اور معاشرتی علوم کی تنظیم میں معقولات پر زور دیتے وہاں اَدبیات میں نیچرل زم کے قائل تھے۔ سرسیّد کے یہاں نیچر کا مفہوم بہت وسیع ہے۔ ان کے یہاں نیچر کردارِ الٰہی کا نام ہے۔ وہ کردارِ الٰہی کو خود اللہ کے اپنے بنائے ہوئے قانون کا پابند تصوّر کرتے۔ وہ نیوٹونین طبیعیات کے پیروکار تھے جس میں پوری کائنات ایک مشین کی طرح کسی نہ کسی اصُول کے تحت حرکت کرتی ہے۔ علّت و معلول کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جس کا محرکِ اوّل خود خدا ہے لیکن وہ خود بے نیاز ہے۔ کسی محرک اور کسی علّت سے وہ آزاد مطلق ہے لیکن ادبیات کے میدان میں سر سیّد احمد خان نے نیچرل کو کچھ اور ہی معنوں میں استعمال کیا ہے۔ ان کا یہ خیال تھا کہ اَدبی اظہار دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک نیچرل، جس کا اثر ہوتا ہے اور دُوسرا اَن نیچرل یا مصنوعی، جس کا کوئی اثر نہیں ہوتا ہے۔ گو آدمی اس سے متعجب ہو سکتا ہے کہ دیکھو جھُوٹ کی کیسی حسین عمارت کھڑی ہے۔ رہ گیا یہ سوال کہ کوئی اظہار نیچرل کیونکر ہوتا ہے، اُس کے بارے میں سرسیّد صرف اتنا اشارہ کرتے ہیں از دل خیزد بر دل ریزد۔ یعنی جب تک کسی اظہار کی بنیاد انسان کے اپنے تجربے پر نہ ہو وہ اظہار نہ تو نیچرل ہوتا ہے اور نہ مؤثر۔

لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ حالیؔ کے یہاں ــــ نیچرل کا مفہوم کچھ بدل جاتا ہے ــــ اوّل تو وہ شعر کو لفظ اور معنی کی دُنیا میں تقسیم کر دیتے ہیں، گویا معنی لفظ سے خارج ہیں، یا لفظ معنی سے خارج میں ہوتا ہے۔ لیکن اگر اس میکانکی تقسیم کو معاف بھی کر دیا جائے تو وہ نیچرل شاعری کی تعریف کے سلسلے میں بظاہر ایک متضاد سی بات کہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں :

"ــــ معنیٰ نیچر کے موافق ہونے سے یہ مطلب ہے کہ شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی کہ ہمیشہ دُنیا میں ہُوا کرتی ہیں یا ہونی چاہیئں ــــ"

آخری فقرہ مدِّ نظر رہے۔ "ہونی چاہیئں" یہ تو ایک آئیڈیل "یا لیست" ہے کیا ہونا چاہیے اس بات کو ظاہر کرتا ہے، نہ کہ اس بات کو کہ عامۃ الورود کیا ہے۔ کیا انسانی عادت کے موافق ہے۔ کیوں کہ عادات اور فطرت میں فرق ہے۔ عادت فطرت کو مسخ بھی کر سکتی ہے۔ اِس کے برعکس فطرت،

اگر وہ مسخ شدہ نہیں، ایک ماڈل یا آئیڈیل ہوا کرتی ہے۔ حالی ان دو متضاد خیالات میں پھنسے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک طرف یہ رُومانی تصور کہ تہذیب و شائستگی نے انسان کی آئیڈیل فطرت کو مسخ کیا ہے اور دُوسری طرف اٹھارویں صدی کے یورپ کی روشن خیالی کا یہ تصور کہ انسان ایک درندہ صفت وحشی جانور تھا۔ اسے تہذیب و تمدن، علوم و فنون، ادب اور انشا، اخلاق اور مذہب نے آدمی بنایا ہے۔ چناں چہ ان دونوں نظریات کا ٹکراؤ۔ ان کے مقدمۂ شعر و شاعری میں نظر آتا ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ تھا کہ اگر وہ ایک طرف رومانی شعرا ورڈس ورتھ اور کولرج کے اس خیال سے متاثر تھے کہ تہذیب و شائستگی نے انسان کی آئیڈیل فطرت یا ORIGINAL اور جبلی فطرت کو مسخ کیا ہے تو دُوسری طرف بکل (BUCK) اور لارڈ میکالے کے اس خیال سے متاثر تھے کہ تاریخ تہذیب ترقی کا دُوسرا نام ہے۔ پہلے نقطۂ نظر سے، تاریخ زوالِ آدم کی کہانی ہے۔ دُوسرے نقطۂ نظر سے تاریخ عروجِ آدم کی کہانی ہے۔ یہ تضاد کبھی کبھی اقبال کے ہاں بھی مل جاتا ہے لیکن ہمیشہ نہیں۔ کیوں کہ ان کا نقطۂ نظر مستقل بینی کا ہے۔ اقبال سے قطع نظر، یہ بات اس لیے میں سامنے لایا ہوں کہ ہند و پاک کی سیاست بھی ان دو متضاد نقطۂ نظر کے گرد گھومتی رہی ہے۔ اور ہمارے یہاں ایسے ادبا اور شعرا کم ہوں گے جن کے یہاں یہ تضاد کسی نہ کسی صورت میں نہ ملتا ہو۔

اگر تاریخ میں ترقی مُضمر ہے، وہ ترقی کے سفر کا دُوسرا نام ہے تو پھر تقلیدِ مغرب اور عقل کی یہ ہدایت غلط نہیں ہے کہ "آزاد وہ ہے جو معقول ہے، یعنی آزادی اگر معنی ہے تو معقولیت اس کی صورت ہے۔" آزادی عقل کی صورت میں حقیقی بنتی ہے۔" ہیگل! یعنی انسان عقل کے ذریعے آزادی حاصل کرتا ہے نہ کہ عقل کے مخالف میں۔

دُوسرا رویّہ یہ تھا کہ "انسان آزاد پیدا ہوا ہے۔ وہ ہر جگہ زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے۔" (روسو) یعنی انسان اپنی اور جبلی یا آئیڈیل فطرت میں آزاد ہے۔ اس نے اپنی آزادی تہذیبی بندشوں، مذہبی بندشوں، سیاسی بندشوں میں کھوئی ہے۔ اگر اسے آزاد ہونا ہے تو اسے ان ساری زنجیروں کو توڑنا ہے۔ آزادی کا یہ تصور پوری یورپی تاریخ میں روسو کا آوردہ تھا، اور وہ اس رویّے کا زبردست مبلغ تھا۔ مگر ایسا نہیں ہے کہ اس خیال کی جڑیں ماضی کے افکار میں نہ ملتی ہوں۔ آئیڈیل فطرت کا تصور روسو نے بھی ارسطو سے لیا تھا۔ ارسطو اپنی کتاب سیاسیات میں لکھتا ہے:

"کیا فطری ہے؟ اس کی دریافت اشیا کی بگڑی ہوئی صورتوں کے مطالعے سے

نہ کرنی چاہیے۔ کیوں کہ وہ اصل کی بگڑی ہوئی صورتیں ہیں، بلکہ ان اشیا کے مطالعے سے کرنی چاہیے جو فطرت کے مطابق صحیح طور سے بنی یا وضع ہوئی ہیں۔"

روسو نے ارسطو کے اس قول کو اپنے ایک مضمون "عدم مساوات" میں نقل کیا ہے۔ مگر اس سے پہلے اس نے ایک اور مضمون، اس مضمون کے پیش رو کی حیثیت سے لکھا تھا۔ جس میں اس نے اس بات کا جائزہ لیا کہ کیا نشاۃ ثانیہ کے بعد سے یورپ نے جو ترقی علوم و فنون، ادب اور انشا میں کی ہے اس کا کوئی صحت مند اثر انسانی اخلاق پر پڑا ہے؟ یہاں یہ چیز واضح رہے کہ روسو اخلاق کا ایک ہی مفہوم رکھتا ہے کہ انسان آئینے کی طرح صاف شفاف ہو۔ اس کا ظاہر اور باطن ایک ہو اور وہ راست گفتار، راست کردار اور راست اعمال ہو (یہی اخلاق زرتشت کا بھی تھا) روسو کے ان خیالات کا اتنا گہرا اثر جوشؔ کی ابتدائی دور کی شاعری اور ان کے افکار پر ہے کہ اگر اس کا ذکر نہ کیا جائے تو ان کی شاعری اور فکر کو سمجھنا مشکل ہوگا۔

لیکن قبل اس کے کہ جوشؔ کے اشعار سے اس کی توثیق کی جائے۔ روسو کے آخر الذکر مضمون کے بنیادی خیالات کو پیش کرنا چاہوں گا تاکہ رشتۂ متجانست واضح رہے۔ روسو نے اپنے اس مضمون کے ابتدائی حصے میں، جس کا موضوع یہ تجسس ہے کہ کیا نشاۃ ثانیہ کے بعد سے علوم و فنون، ادب اور انشا میں جو ترقی یورپ میں ہوئی ہے، اس کا کوئی اچھا اثر اخلاق پر پڑا ہے، یہ واضح کر دیا ہے کہ میرا مقصد اس مضمون کے لکھنے سے علوم و فنون کو تنقیح کرنا نہیں ہے بلکہ اخلاق کا دفاع مقصود ہے اور وہ جس اخلاق کا دفاع کرنا چاہتا ہے، وہ انسان کی راست کرداری ہے۔

اس کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ عالم فطرت میں جب کہ آدمی نے سول زندگی کا آغاز نہیں کیا تھا، آدمی کا ظاہر و باطن ایک تھا۔ وہ مثل آئینہ شفاف تھا۔ اس سے ہر شخص کو تحفظ ذات حاصل تھا۔ مگر جب سے آدمی نے سول زندگی کا آغاز کیا اور وہ علوم و فنون اور فن انشا وغیرہ سے واقف ہوا، وہ اپنے کو ظاہر کرنے کی بجائے جیسا کہ وہ ہے، اپنے کو چھپانے میں ماہر ہو گیا۔ اس سے تحفظ ذاتی جاتا رہا۔ شک و شبہ کی نگاہ سے آدمی ایک دوسرے کو دیکھنے لگا اور اس ایک برائی نے کئی برائیوں کو پیدا کیا۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ شجاعانہ قدریں اور جسمانی صحت اور توانائی زندگی کی ضامن ہے۔ ایک فرد انھیں اقدار سے آزاد اور اپنا آپ مالک ہوتا ہے اور جن قوموں کے افراد میں یہ چیزیں ملتی ہیں، وہ آزاد رہتی ہیں۔ اس سلسلے میں وہ ٹیوٹانک قوم، اسپارٹا کے یونانیوں وغیرہ کا ذکر کرتا ہے۔

اور جسمانی صحت اور توانائی کے مقابلے میں ذہنی ترقی کو صرف آرائش کی شے قرار دیتا ہے اور اس کو یہ کہہ کر پستی میں لے جاتا ہے کہ اگر انسان عالم پیدا ہوتا تو وہ اس سے زیادہ بُرا ہوتا جیسا کہ وہ ہے۔ اور پھر اس کے بعد یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ قدرت نے ہمیں جس پُرمسرت عالمِ جہل میں رکھا تھا، اُس سے نکلنے کی پُرافتخار کوششوں میں ہم جن بُرائیوں سے دوچار ہوئے ہیں، ان میں تعیش، اوباشی اور غلامی ہر جگہ دیکھنے میں آتی ہے۔

اب آپ ان خیالات کی روشنی میں جوشؔ کی ایک نظم "تہذیب" کے کچھ اشعار ملاحظہ کریں:

اپنے بربط میں بلا کے زیر و بم رکھتی ہے تُو
کِس تکلف سے عناصر پہ قدم رکھتی ہے تُو

لیکن اے آرائش و انداز کی پروردگار
رُوحِ انسانی کو راس آتی نہیں تیری بہار

مسخ ہو جاتی ہے تجھ سے فطرتِ نوعِ بشر
ضرب پڑتی ہے براہِ راست تیری رُوح پر

جامۂ اخلاص ہو جاتا ہے تن پر تار تار
ہونٹ ہو جاتے ہیں مصنوعی تبسم سے دوچار

عیش کی افراط سے کرتی ہے جُرأت کو خراب
نوجواں مردی کو دیتی ہے جہالت کا خطاب

اس صلابت کو کہ جس پر زندگی کا ہے مدار
لوریاں دے دے کے کرتی ہے نزاکت سے دوچار

باز آئے ہم ترے اس مرگ آور علم سے
اے سیہ رُو جہل ہی بہتر ہے ایسے علم سے

الاماں قانون و مذہب تیرے فرزندانِ زشت
جن سے بن جاتی ہے دوزخ بزمِ فطرت کی بہشت

آدمی تیری ندی میں ناؤ کھے سکتا نہیں
اپنی فطرت کے مطابق سانس لے سکتا نہیں

وہم پرورِ جدیدِ تقلید کی بانی ہے تُو
دشمنِ آزادیٔ افکارِ انسانی ہے تُو

رہ چکے جس وقت تک رہنا تھا قسمت میں غلام
اے فنا انگیز دیوی دُور سے تجھ کو سلام

تیرے ہاتھوں ایک مدت تک زناتے سے رہے
مرد ہیں تو اب ترے دھوکے میں آنے سے رہے

یہاں یہ بات یاد دلاتا چلوں کہ انھوں نے جہاں کہیں بھی اپنے زمانے کے نوجوانوں کو مخاطب کیا ہے، ان کے دھان پان ہوتے، ان کی نزاکت اور نسائیت کا سخت مذاق اڑایا ہے وہاں ہمیشہ ان کو سخت کوشی اختیار کرنے اور مردانگی اور بہادری کے ساتھ ساتھ جسمانی طاقت حاصل کرنے کی قدروں پر زور دیا ہے:

مرد کی تخلیق ہے زور آزمانے کے لیے
گردنیں سرکش حوادث کی جھکانے کے لیے

غور سے سُن اے نگارِ مجلسِ تہذیبِ خام
کھُردرے ہاتھوں میں رہتی ہے حکومت کی لگام

عزم تیرا آگ کے سانچے میں جب ڈھل جائے گا
طوقِ محکومی کا لوہا خود بخود گل جائے گا

مَیں نے اپنے مضمون کے شروع میں یہ بات اُبھارنی چاہی ہے کہ ملکہ وکٹوریہ کی براہِ راست حاکمیت میں آنے سے پہلے ہی سے، ہند و پاک کے پڑھے لکھے طبقوں کے درمیان، دو رویّے حصولِ

آزادی اور ترقی کے لیے ہیں:

ایک یہ کہ یورپی رینا ساں، ساری دُنیا کا رینا ساں ہے۔ یورپ نے اس زمانے سے جو ترقی، سائنس، علوم و فنون، ادب اور انشا، فنونِ لطیفہ، عقلیات، فلسفے اور مذہبی اصلاحات کے سلسلے میں کی ہے، وہ ساری دُنیا کا ورثہ ہے اور اس سے ساری دُنیا کو فائدہ پہنچا ہے۔ چناں چہ بنگال رینا ساں جس کا آغاز ایک اندازے کے مطابق ۱۸۱۰ء سے ہوتا ہے، یورپی رینا ساں کا تسلسل ہے۔ اور جو انگریزی تعلیم ۱۸۳۵ء سے رائج کی گئی، وہ اس جذبے سے خالی نہ تھی۔ چوں کہ انگریزی زبان علومِ جدیدہ کے خزانے کی کنجی ہے، اس لیے اس زبان اور اس کے ادب کو سیکھنا ضروری ہے۔ اور پھر انیسویں صدی کی آخری دہائیوں سے جو آئینی جدوجہد ہند و پاکستان کی آزادی کی شروع ہوئی وہ بھی اسی بنگال رینا ساں کا ایک تسلسل ہے اور وہ تسلسل آج بھی ملتا ہے، جب کہ ہم قانون کی حکومت، جمہوریت، جمہوری ادارون، عقلیت وغیرہ کا مطالبہ کرتے ہیں اور اپنی قوم کو یہ سمجھاتے ہیں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے حصول کے بغیر کوئی قوم ترقی نہیں کرسکتی ہے، اور اگر ہمیں عہدِ جدید میں سانس لینا ہے تو ہمیں اپنے عقائد کو اس طرح درست کرنا ہے کہ وہ موجودہ دَور کے چیلنج کا مقابلہ کرسکیں۔ مگر یہ راستہ آہستہ آہستہ آگے بڑھنے کا جہاں ایک طرف مغرب سے مفاہمت کا تھا، وہاں جدید بنانے کا بھی تھا۔

دُوسرا یہ کہ اصل شے آزادی ہے نہ کہ وہ مادی سہولتیں جو ہمیں انگریزوں کی حکومت میں حاصل ہُوئی ہیں۔ یہ ریل، یہ ٹیلی گراف، یہ آئین، شخصی برتری کا تحفظ، یہ عدلیہ، سب بے کار ہے۔ تاوقتیکہ ہم آزاد نہ ہوں۔ آزادی قربانیاں چاہتی ہے۔ سخت کوشی اور جاں بازی چاہتی ہے۔ اس آواز پر لبیک کہنے والا جہاں ایک طرف پڑھے لکھے گھرانوں سے آیا ہوا باغی نوجوانوں کا گروہ تھا، وہاں وہ لوگ بھی اس آواز کے ساتھ تھے جو مغربی تہذیب اور افکار، مغربی ادب اور عقاید کو بدعت اور کفر تصور کرتے تھے اور اس کی شِدّت سے مخالفت کرتے تھے چنانچہ ایک طرف عقل، تہذیب کی برکتیں، عِلم و دانش، دُوسری طرف آزادی کا جذبہ، اس تہذیب کی تردید، جو غلامی کی زنجیروں کو نرم کرتی ہو جو غلامی کی خُو پیدا کرتی ہو۔

جوشؔ نہ صرف اس نظم میں، بلکہ دورِ اوّل کی اکثر ان نظموں میں، جن کا تعلّق بغاوت سے ہے، اسی آزادی کے جذبے کی ترجمانی کرتے ہیں۔ رومانیت کے کئی معنی ہیں کہیں کہیں انفعالیت کی وجہ سے یہ بیماری بھی بن جاتی ہے۔ لیکن ہمارے یہاں یہ رومانیت فعال رہی ہے اس نے آزادی کے جذبے کو بیدار کیا ہے اور مال و منفعت کی تنگ و دو کے ردِّعمل میں حُسن پرستی اور روحانیت کا سبق سکھایا ہے۔ یہ رومانیت ہمارے یہاں ایک انقلابی قدر

کی حامل رہی ہے۔ اسے رومانی یعنی غیر حقیقی تصور کر کے رد نہیں کیا جا سکتا۔ ہمارے یہاں اس رومانیت میں ایک گریز واقعیت سے بے شک ایسا ملتا ہے جہاں شاعر کسی گم شدہ جنت، کسی نور کی وادی کی آرزو کرتا ہے۔" لے عشق کہیں لے چل اس نور کی وادی ہیں"۔

لیکن یہ بھی عشق کا ایک آدرش ہے کہ عشق اتصالِ جسم سے کچھ زیادہ ہے۔ لیکن ہم یہ دیکھتے ہیں کہ جوشؔ کی رومانیت اس کے برعکس ہے۔ ان کی رومانیت فعال حرب و ضرب کی ہے۔ وہ آزادی کے جذبے کو بیدار کرتے ہیں، آزادی کو ایک فطری حق بتاتے ہیں اور اس طرح ہر فردِ بشر کی آزادی کا ترانہ گاتے ہیں اور ہر قسم کی غلامی پر ضرب کاری لگاتے ہیں۔ دوسرا اثر اس رومانیت کا جوشؔ کی فکر اور شاعری پر یہ ہے کہ وہ جس چیز کو سچ سمجھتے ہیں۔ وہ اسے چھپاتے نہیں بلکہ اس کا اظہار برملا کرتے ہیں۔ ہند و پاک کی جد و جہد آزادی میں کئی طرح کی رکاوٹیں تھیں۔ ایک یہ کہ فیوڈل عناصر اور فیوڈل ادارے، برطانوی سامراج کے لیے سماجی بنیاد کی خدمت انجام دیتے۔ ان کے ستون بنے ہوئے تھے۔ دوسری بڑی رکاوٹ برصغیر ہند و پاک کی وہ سماجی حقیقت تھی کہ اس میں بجز سیاسی وحدت کے، اور وہ بھی کمزور قسم کی، کوئی دوسری مضبوط وحدت کا رشتہ نہ تھا۔ وہ مختلف مذاہب، زبان اور ثقافتوں میں تقسیم تھا۔ اور اس کی دو بڑی اکثریتیں بھی ہندو اور مسلمان آپس میں جنگ کیا کرتیں۔ اس صورتِ حال سے نمٹنا بڑا مشکل کام تھا۔ شاعری ایک تخیلی شے ہے۔ اور اگر وہ تخیلی نہ ہو تو پھر وہ شاعری ہی نہیں۔ اور تخیل کی یہ خاصیت ہے کہ وہ حقیقت نفس الامر کی نفی کرتا ہے ہر چند کہ شاعری میں تخیل کا رابطہ حقیقت سے موجود ہوتا ہے اور وہ رابطہ اس کے اپنے تجربات کا ہوتا ہے لیکن تخیل ہمیشہ حقیقت سے بلند ہوتا ہے۔ ایک آئیڈیلٹی، کسی آدرش کی طرف سفر کرتا ہے خواہ وہ آدرش ماضی میں ہو یا مستقبل میں۔ اور جب یہ آدرش نہیں ہوتا ہے تو اس کا کردار تنقیدی ہوتا ہے۔ دونوں صورتوں میں یعنی آئیڈیلسٹک ہونے یا تنقیدی ہونے میں وہ حقیقتِ نفس الامر کی نفی کرتا ہے۔ چناں چہ جب کبھی ہند و پاک کے شعرا کے سامنے آزادی کا سوال آیا ہے تو انھوں نے ایک نیا چرچ، ایک نیا معبد اور ایک نیا شوالہ" تعمیر کرنے کی آرزو کا اظہار کیا ہے۔ یہ عمل آزادی کی راہ سے ان رکاوٹوں کے ہٹانے کا، جو تفریقِ مذہب و ملت کی ہیں، ہند و پاک کے ادب میں بہت ہی نمایاں طور سے نظر آتا ہے۔ چناں چہ جوشؔ، اقبالؔ، رابندر ناتھ ٹیگورؔ اور نذر الاسلام، ان سب شعرا کی بغاوتوں میں کوئی نہ کوئی ایک نئے شوالے یا ایک نئے دینِ آدمیت کا پیغام بھی ملتا ہے۔

ہر وہ آرٹ جو آئیڈیلسٹک ہوتا ہے، جو موجود ہے اُس کو ڈھاتا ہے اِس لیے کہ وہ اس

کے آئیڈیل پر پُورا نہیں اُترتا ہے۔ اور جو موجود نہیں ہوتا ہے اس کی آرزو کرتا ہے۔ خواہ وہ ناممکن ہی کیوں نہ ہو۔ یہی اقبال کا آرٹ ہے اور یہی جوش کا آرٹ ہے۔ اقبال کے یہاں بہت ہی واضح میلان ماضی کی طرف دیکھنے کا ہے۔ لیکن وہ ماضی کو واپس لانے کی آرزو نہیں کرتے ہیں کیوں کہ وہ زندگی میں نہ کوئی تکرار دیکھتے ہیں اور نہ رجعت۔ بلکہ ہمیشہ آگے کو بڑھنے والی ایک طاقت۔ مگر پھر بھی وہ ماضی کی طرف دیکھتے ہیں تاکہ صورتِ حال کو سمجھا جا سکے۔ یہی رویّہ روسو کے یہاں سول سوسائٹی کے آغاز سے پہلے اس فطری آدمی کی تلاش سے متعلق تھا جو ہمیشہ ناپید رہا ہے۔ وہ یہ جاننا چاہتا تھا کہ انسانی فطرت میں کون سی وہ شے ہے جو تمام تغیرات میں قائم رہتی ہے۔ جو مسخ ہو جاتی ہے، بگڑ جاتی ہے لیکن ختم نہیں ہوتی ہے تاکہ اس کو بنیاد بنا کر ایک نئے انسانی معاشرے کی بنیاد رکھی جائے۔ تاریخی اعتبار سے روسو کی یہ کوشش ایک سعیِ لاحاصل ہو سکتی ہے۔ کیوں کہ آدمی، وہ آدمی جو صاحبِ عقل و شعور ہے، ہمیشہ تاریخی رہا ہے۔ اپنے معاشرے کے اخلاق و اطوار کے زیر اثر رہا ہے۔ لیکن فلسفیانہ اعتبار سے اُس کی یہ کوشش غلط نہ تھی۔ اس لیے نہیں کہ اُس نے واقعتاً انسانی فطرت کی کسی اٹل خصوصیت کو دریافت کر لیا تھا۔ بلکہ اِس لیے کہ اِس سے اُس کے آئیڈیل کا پتا چلتا ہے کہ وہ انسان کو اُس کی کس تصویر میں ڈھالنا چاہتا تھا، وہ انسان سے کیا بننے کی توقع رکھنا چاہتا تھا چنانچہ اس کے یہاں فطری آدمی کی دریافت اسی اخلاقی قدر کی حامل ہے۔ روسو کا فلسفۂ اخلاق مرتکز تھا یہی سبب ہے کہ کانٹ نے اسے انسانی اخلاق کا منقن قرار دیا۔ لیکن اس بات کو انگلستان کا قدامت پسند، جانسن سمجھنے سے قاصر تھا۔ جب بوسول نے جانسن سے روسو کے بارے میں اس کی رائے چاہی تو اس نے روسو کو ایک بُرا آدمی بتایا۔ کیوں کہ وہ انقلابی آدمی تھا۔ کیا فرانسیسی انقلاب اور وہاں کی جمہوریت، کیا امریکی انقلاب اور وہاں کی جمہوریت، یہ سارے انقلابات اور وہاں کی جمہوریتیں، روسو کے خیالات سے مستفید نہیں ہوئی تھیں۔ نیٹشے کا تو یہ کہنا تھا کہ دنیا میں جہاں کہیں عوامی جمہوریت اور اشتراکیت ہے، اس کے پیچھے روسو ضرور ہے۔ وہ روسو کو "عوام کا نقاب پوش آدمی" بتاتا۔ چنانچہ روسو کی طرف رجوع کرنا خواہ وہ جوش ہوں یا کوئی دوسرا شاعر، ایک انقلابی قدم تھا۔ اور اگر روسو نے تہذیبی دور کے آدمی کو قیمتی میں لے جا کر تہذیب سے پہلے کے ادوار کے وحشی آدمی کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے، تو ایسا اس لیے ہے کہ وہ تہذیبی تغیرات کے پیچھے، انسانی فطرت سے متعلق اس کا کوئی ایسا اٹل اصول دریافت کرنا چاہتا تھا جو خواہ تہذیبی ادوار میں مسخ ہو گیا ہو، لیکن فنا نہ ہوا ہو۔ اور اُس کی کوشش اور جستجو اس لیے ضروری تھی کہ روسو سے پہلے انگریز مفکر ہابس یہ بات کہہ چکا تھا کہ انسان اپنی

فطرت میں شکاری جانور ہے۔ وہ کسی قسم کی فطری نیکی یا فطری خوبی سے نابلد ہے۔ انسانی تہذیب کی تعمیر میں نہ صرف اُس زمانے میں بلکہ آج بھی، یہ تصوّر نہایت خطرناک ہے کہ انسان فطرتاً بد ہے، شر ہے، درندہ ہے۔ روسو نے اس کی تردید کی، نہ صرف اپنی اخلاقی حس کو بروئے کار لاتے ہوئے، بلکہ علم الانسان کے حوالے سے۔ قبل اس کے کہ انسان کسی قسم کی سول سوسائٹی میں داخل ہوا ہے جس کی بنا پر ہم اسے متمدن یا مہذّب کہہ سکتے ہیں۔ یعنی کوئی ایسی واضح سوسائٹی میں، جو اس کے شعور کی مظہر ہو، جس کا ایک اخلاق ہو۔ وہ اپنی نوع کے افراد کے ساتھ ہمدردی کا اظہار کرتا۔ کسی سوشل عادت کے تحت نہیں بلکہ از روئے فطرت کیوں کہ وہ بہت سے دُوسرے جانوروں کے مقابلے میں کمزور تھا۔ اور اسے دُوسروں کے تعاون یا ہمدردی کی ضرورت تھی۔ اس کی اس ایک خصوصیت کو کہ وہ ہمدردی کا حامل تھا جو ہمارے صوفیا کا بھی عقیدہ تھا ؎

درد دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو

وحشی انسان کی فطری خوبی (VIRTUE) بتاتا ہے۔ لیکن یہ شرط بھی عائد کرتا ہے بشرطیکہ اس کی اپنی جان اس کی نوع کے کسی فرد کے ہاتھوں خطرے میں نہ ہو۔ کیا روسو کے اس خیال کو کہ ہمدردی انسانی فطرت کا ایک نہ مٹنے والا جذبہ ہے، افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے، اور اگر افسانہ ہے تو یہ انسانیت کے حق میں مفید ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ روسو کی طرف رجوع کرنا سوسائٹی کو انسانی اقدار سے منقلب کرنے کا ایک جذبہ تھا۔ یہ انسان دوستی کا ایک قدم تھا۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ جوش اپنی فطرت پرستی میں جہاں پیغامِ بغاوت دیتے ہیں، وہاں درسِ انسانیت بھی دیتے ہیں ؎

محبّت کا اِس پیر سے درس لو ۔۔۔ خس و خار سے بھی محبّت کرو
مساواتِ انساں کی خاطر مرو ۔۔۔ درِ آدمیّت پہ سجدے کرو

روسو کا وحشی آدمی ہو یا تہذیبی آدمی، دونوں بنی نوع انسان سے تعلق رکھتے ہیں جس کا ایک نام حیوانِ ناطق بھی ہے۔ ان دونوں میں اگر کوئی فرق ہے تو یہ کہ وحشی آدمی جذبات سے زیادہ کام لیتا ہے اور تہذیبی آدمی عقل سے لیکن نہ تو تہذیبی آدمی جذبات سے عاری ہوتا ہے اور نہ وحشی آدمی عقل سے۔ اس کے برعکس وہ حیوان اور آدمی میں اس سے مختلف قسم کا فرق دیکھتا ہے۔ وہ یہ بنیادی خط دونوں کے درمیان کھینچتا ہے کہ: (۱) حیوان صرف ایک جبلّت کا پابند ہوتا ہے۔ وہ اپنی نوع کی جبلّت کا پابند ہوتا ہے۔ مگر آدمی کسی ایک جبلّت کا پابند نہیں ہے۔ وہ سب کی جبلّتوں پر اپنا تصرّف جمانا چاہتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس کی غذا کوئی ایک قسم کی غذا نہیں۔ وہ اناج، سبزی اور گوشت، سب کچھ کھاتا ہے۔ اُس

کی یہ آزادی، اس کی عقل اور اس کی قوتِ مدرکہ کی رہینِ منت نہیں ہے۔ بلکہ اس کی قوتِ ارادہ کی، جو آزاد ہے۔ وہ لکھتا ہے۔ ہر چند کہ جبلت آدمی پر اسی طرح اثر انداز ہوتی ہے جس طرح کہ وہ حیوانات پر ہوتی ہے لیکن وہ اپنی آزاد قوتِ ارادہ سے اس کے مطالبات کو، اس کی آواز کو مسترد کرتا ہے اور کسی شے کے کرنے نہ کرنے میں اپنی آزادیٔ انتخاب کو قائم رکھتا ہے۔ روسو کے بارے میں یہ عام خیال ہے کہ اس کا آدمی جذباتی اور جبلت پر لبیک کہنے والا ہے لیکن یہاں آپ نے یہ دیکھا کہ وہ ایسا نہیں سوچتا ہے بلکہ انسان کو اپنے ارادوں کا ایک آزاد ایجنٹ تصور کرتا ہے اور جبریت کے تصور کو رَدّ کرتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> "آدمی اندر سے ویسا ہی دباؤ محسوس کرتا ہے (جیسا کہ جانور) لیکن وہ اس بات کو بھی جانتا ہے کہ وہ آزاد ہے اس دباؤ کے سامنے جھکنے یا اس کی مدافعت کرنے میں۔ اور جسے ہم اس کی رُوح کی روحانیت کہیں گے۔ اس کا اظہار خاص طور سے اس کے اسی شعورِ آزادی میں ہوتا ہے۔"
>
> (عدم مساوات کی اصل)

روسو بھی، اپنے معاصر انسائیکلوپیڈیٹس (ENCYCLOPEADISTS) دِدَرو (DIDEROT) اور ہول باخ (HOLBACH) وغیرہ کی اس میکانکی مادیت سے کسی قدر متاثر تھا کہ آدمی کے جذبات اور احساسات کا تجزیہ، طبیعاتی، کیمیائی اصولوں پر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن جب وہ انسان کی قوتِ ارادی کی اس آزادی پر غور کرتا ہے تو وہ ان مفکرین کی میکانکی اور مبتذل مادیت کو رَدّ کر دیتا ہے۔

جوشؔ اس کے برعکس انسانی جذبات کا تجزیہ، انھیں انسائیکلوپیڈیٹس کے نظریات کے تحت میکانکی مادیت، مبتذل مادیت کی روشنی میں کرتے ہوئے نظر آتے ہیں ؎

نہ عشق اعلیٰ، نہ عشق احسن
فقط اِک اعصاب کی ہے اینٹھن

اِک جسم کا میلان ہے اور کچھ بھی نہیں — اِک جسم کا ہیجان ہے اور کچھ بھی نہیں
اے مردِ خدا روح سے کیا عشق کو کام — یہ خون کا ارمان ہے اور کچھ بھی نہیں

اور پھر اس میکانکی مادیت کے ساتھ ان کا وہ جبری فلسفہ ملتا ہے جس میں قوتِ ارادہ کے آزاد ہونے کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ چناں چہ جوشؔ پوری طرح سے جبریت، ارادیت اور جبرِ مشیّت کے قائل تھے۔ اور اس حد تک قائل تھے کہ وہ انسان کی بغاوت کو بھی اسی جبرِ مشیّت کا حصہ تصور کرتے۔ اسی لیے جب وہ اپنے کو گنہگار کہتے تو اسی سانس میں اپنے کو معصوم بھی ٹھہراتے۔ کیوں کہ

اگر میلانِ گناہ مِن جانب مشیّت ہے تو اس کی ذمّہ داری آدمی پر کیوں کر عائد کی جا سکتی ہے۔ اس مسئلے پر کہ ؎

درمیانِ قعرِ دریا تختہ بندم کردہ
بازمی گوئی کہ دامن تر مکن ہشیار باش

وہ مشرق اور مغرب کے تمام جبریوں اور گبریوں (قدیم ایرانی آتش پرست) کے ساتھ متحدہ محاذ بنا لیتے ہیں۔ اور خیام کی طرح آزادی کے تمام تصوّرات اور اس کی ذمّہ داریوں سے پہلوتہی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ فلسفۂ جبر ایپیکیورس (EPICURUS) اور ڈیموکریٹس ... (DEMOCRITUS) اور رِوَاقیین کا تھا جو یورپ میں رومیوں کے دَور میں مقبول ہوا تھا۔ دُنیائے اسلام میں یونانی علوم کے ترجمے سے اس فلسفے کی مقبولیت ایران میں بہت زیادہ ہوئی۔ اور کچھ لوگوں کا تو یہ کہنا ہے کہ یہ فلسفہ اصلاً ایران ہی کا تھا۔ جہاں گبر ہے وہاں جبر ہے۔ اور کیا عجب جو یہ دونوں الفاظ ایک ہی لفظ کی دو مختلف صورتیں ہوں۔ ایرانی گبر عربی میں جبر ہو گیا ہو بہرحال جوش فلسفۂ جبر میں اس قدر دھنس گئے تھے کہ وہ اس آزادی کو بھی قبول کرنے کو تیار نہ تھے، جو بظاہر الزام سے بھی کم ہے۔ یعنی یہ بات کہ آدمی جو کچھ کرتا ہے' اُس میں اشارۂ مشیّت پنہاں ہو سکتا ہے۔ اور اگر مشیت نہ بھی ہو تو اسباب پوشیدہ ہو سکتے ہیں۔ لیکن وہ اس احساسِ آزادی کے ساتھ کام کرتا ہے کہ یہ اس کی آزاد قوتِ ارادہ کا اظہار ہے۔ اس کے اپنے انتخاب کا نتیجہ ہے۔ مگر اس کے باوجود کہ وہ جبرِ مشیّت کے قائل تھے اور آزاد قوتِ ارادہ کے سخت مخالف تھے۔ ان کی شاعری حسرت کی، اور باغیانہ جذبات کی حامل ہے۔ ایسا اس لیے ہے کہ وہ آدمی کی بغاوت کو بھی اقبال کے ابلیس کی بغاوت کی طرح، مشیّتِ الٰہی کا ایک حصّہ تصوّر کرتے۔

اُسے رودِ ازل انکار کی جرأت ہوئی کیوں کر
مجھے معلوم کیا وہ رازداں تیرا ہے یا میرا (اقبال)

اِسی طرح وہ آدم کی بغاوت کو بھی عین مشیّتِ ایزدی کا حصّہ تصوّر کرتے اور اس نقطۂ نگاہ سے وہ آدم کی اس بغاوت کو گناہ کا درجہ دینے کے لیے تیار نہ تھے۔ کیوں کہ جو عمل تعمیلِ منشائے ایزدی سے تعلق رکھتا ہے، وہ گناہ نہیں بلکہ عین ثواب ہے۔

اِسی طرح کی تائید مینی وہ انسان کے نوعی ارتقا میں دیکھتے، اور اس خیال کے تھے کہ انسان از رُوئے فطرت یعنی فطری خود تکمیلیت (ENTELECHY) کے تحت حیاتیاتی ارتقا کی صورت میں اپنی موجودہ حیوانیت کے عالم سے گذر کر ایک ایسے نوعی عالمِ انسانیت میں قدم رکھنے والا ہی ہے، جو اسے ہر قسم کے جبر سے آزاد کر دے گا ؎

فطرت مجھے تکمیل پہ اُکساتی ہے ہر ضعف کو ہر نقص کو منواتی ہے
لوہے کی طرف جو گھن کو لے جاتی ہے لے جاتی ہے سوئے نا قصاں مجھ کو وہ شے

آدمی اپنے موجودہ لباسِ آدمیت میں بندۂ مجبور ہے۔ مستقبل میں، بلکہ مستقبل قریب میں، وہ اس مجبوری سے گزر کر اس آزادی کی دنیا میں قدم رکھے گا جب کہ وہ آزاد، غالباً مکمل طور سے آزاد ہوگا۔ مگر وہ یہ منزل سماجی ارتقا کے ذریعے نہیں بلکہ حیاتیاتی ارتقا کے ذریعے طے کر رہا ہے ـــ

اے نوعِ بشر، عقدہ کشائے فردا اے مشعل محرابِ سرائے فردا
مردانہ قدم اٹھا سوئے اوجِ کمال اے بندۂ امروز و خدائے فردا

چناں چہ جوش جس آدمی کی عظمت کا ترانہ گاتے ہیں وہ مستقبل کا آدمی ہے نہ کہ یہ موجود آدمی، یہ تو اس آدمی کو جنم دینے والا حیوان ہے۔ جوش کے یہاں حیاتیاتی ارتقا کا جو یہ تصور ہے وہ ان کے ناقص مطالعے کا نتیجہ ہے۔

ڈارون کا جو حیاتیاتی نظریۂ ارتقا ہے اس کا تعلق صرف حیوانات کی زندگی سے ہے۔ اس نے کہیں بھی نہیں کہا ہے کہ آدمی کا سفرِ ارتقا بھی اسی قسم کا ہے جس قسم کا حیوانوں کا ہے۔ یعنی اصولِ انتخاب اور بقائے اصلح کا پابند ہے۔ اس کے برعکس وہ آدمی کے حیوانی باپ کی نہ تو نشان دہی کرتا ہے جس سے اس کا پتا چلایا جاسکے کہ آدمی کے اس حیوانی باپ کی فطرت کیا تھی اور نہ یہ کہتا ہے کہ آدمی اور حیوان میں فرق صرف درجات کا ہے۔ وہ ان موضوعات پر بالکل خاموش ہے۔ وہ ایک بہت ہی مذہبی آدمی تھا اور اس بات سے بہت ڈرتا تھا کہ کہیں لوگ اسے دہریہ نہ تصور کریں۔ مگر اس کی ان ساری احتیاطوں کے باوجود یہ خیال عام ہوگیا ہے کہ جس طرح حیوانوں کے درمیان ایک حیاتیاتی ارتقا ہے۔ ویسا ہی کوئی حیاتیاتی ارتقا، آدمی کی زندگی میں اندر اندر کام کر رہا ہے۔ اور جوں جوں علم الحیات ترقی کرتا گیا۔ میکانکی اور مقداری تغیرات کی جگہ، انقلابی جست، کیفیاتی تبدیلی اور آزاد لے کا تصور پیدا ہوتا گیا۔ زندگی کو ایک پُراسرار جوشِ نمو، ایک جست لگانے والی قوت (ELAN VITAL) کے تصورات میں پیش کیا جانے لگا۔ ان ارتقائی تصورات میں جو چیز اہم ہے وہ یہ کہ ایک خود تکمیلیت (ENTELECHY) اندر اندر زندگی کو آگے بڑھاتی رہتی ہے۔ اگلے وقتوں میں اسے مشیتِ الٰہی کہتے، اس زمانے میں اسے خود تکمیلیت کا نام دیا گیا۔ چناں چہ جوش اسی ارتقائی تصور میں گرفتار رہے کہ زندگی "خود تکمیلیت" کے اصول کے تحت موجودہ آدمی کو ایک نئے نوعِ بشر میں ظاہر کرے گی اور وہ مستقبل کا آدمی، موجودہ آدمی سے اتنا ہی مختلف ہوگا جتنا کہ موجودہ آدمی اپنے کسی حیوانی باپ سے مختلف ہے یا اس سے بھی زیادہ ـــ

چناں چہ اس خیال کا اظہار اُنھوں نے اپنی ایک نظم "بنا میلاد" میں کیا ہے ؎

جنگ کی بھٹی سے آنے ہی پہ ہے بادِ مُراد　　ارتقا پائندہ باد و نوعِ انساں زندہ باد
آ چکی ہے نقطۂ تکمیل پر حیوانیت　　دیکھ پیدا ہو رہی ہے اِک جدید انسانیت
پَرتوِ تائید ہے اِس پردۂ تردید میں　　ایک صالح زندگی ہے معرضِ تولید میں
آ رہا ہے تازہ وارث عالمِ ایجاد کا　　جلد تر اعلان کر دو اک نئے میلاد کا

اِسی خیال کا اظہار وہ ایک رباعی میں کرتے ہیں ؎

انساں کی تباہیوں سے کیوں ہے دِل گیر　　کا کل میں بدل جائے گی کل یہ زنجیر
اِس آدمِ فرسُودہ کے زیرِ تخریب　　اِک آدمِ نو کی ہو رہی ہے تعمیر

اِن دونوں جگہوں میں وہ جس خیال کو پیش کرنا چاہتے ہیں وہ یہ ہے کہ جس طرح عالمِ حیوانات میں بقائے اصلح کی جنگ میں ضعیف اور کمزور فنا ہوتے رہتے ہیں اور قوی اور توانا ابھرتے رہتے ہیں اسی طرح انسانی زندگی میں یہ عمل جاری رہتا ہے۔ جنگ ایک فطری عمل ہے، ایک طوفان فطرت ہے جو ضعیف انسانوں کو فنا کے گھاٹ اُتار دیتی ہے۔ اور اسی طرح قوی انسان کے ابھرنے کے لیے جگہ پیدا کرتی ہے۔ یہ تصوّر کہ جنگ ایک فطری عمل ہے۔ ضعیفوں اور کمزوروں کو میدانِ ہستی سے مُلیامیٹ کر دینے کا، تاکہ قوی تر انسان پیدا ہو سکیں، بنیادی حیثیت سے نیٹشے کا دیا ہوا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم میں نازیوں نے اس کے ان خیالات کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کیا۔ اِس سلسلے میں نیٹشے کی بہن نازیوں کی مددگار رہتی۔ وہ نیٹشے کے خیالات کو توڑ مروڑ کر پیش کرتی۔ لیکن دُوسری جنگِ عظیم کے خاتمے کے بعد سے نیٹشے پر جو تحقیقی کام شروع ہُوا ہے، اس سے ایسے بہت سے خیالات کی تردید ہوتی ہے جو اُس سے کسی وقت منسُوب کیے جاتے تھے۔ انھیں میں ایک خیال یہ تھا کہ سپرمین (اوُبرمنش) حیاتیاتی ارتقا کے ذریعے ظاہر ہوگا اور جنگ وجدل اور دُوسری فطری تباہ کاریاں، اس حیاتیاتی ارتقا کی تکمیل کے ذرائع ہیں۔

جوشؔ کے خیالات پر نیٹشے کے خیالات کا کتنا گہرا اثر تھا اس کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ جوشؔ نے سنبل وسلاسل میں شامل رباعیات کو نیٹشے کے نام معنون کیا ہے اور یہ الفاظ استعمال کیے ہیں ــــ "امیرِ فکر وعمل نیٹشے اعظم کے نام"

اور پھر اُس کی شان میں یہ رُباعی ملتی ہے ؎

اے طالبِ امرِ خیر و جویائے حیات　　سُن غور سے اربابِ نظر کے کلمات
پیشِ والسنگانِ زلفِ حکمت　　جُھک جا کہ یہ ہیں عقدہ کشایانِ حیات

اُردو ادب کا یہ زبردست المیہ ہے کہ جوشؔ اور اقبالؔ دونوں ہی ایک ایسے مفکر

کے خیالات سے متاثر ہوئے جو کھلے لفظوں، عوام دشمن، جمہوریت دشمن اور اشتراکیت دشمن تھا اور جو کھلے عام اس بات کا اعلان کرتا تھا کہ جنگ ایک فطری طریق کار ہے، کمزوروں، اور ضعیفوں کو میدانِ ہستی سے ملیامیٹ کرنے کا اور جب تک یہ عوام کالانعام (جو مثل چوپاؤں کے ہیں) صفحۂ ہستی سے مٹ نہیں گئے ہیں، وہ واحد انسانی نوع پیدا نہ ہوگا (SINGLE HUMAN SPECIES) جو اس کے الفاظ میں :

"——— مسیحیت کے از کار رفتہ آدرشوں اور اس سے پیدا شدہ نفی حیات کی قدروں سے نجات دلائے گا جو ایک بار پھر ہماری قوتِ ارادہ کو آزاد کرے گا، جو آدمی کو اس کی اُمید اور زمین کو اس کا مقصد لوٹا دے گا ———" (نسبِ نامۂ اخلاق)

مستقبل کے اس نئے آدمی کے متعلق نیٹشیات (نیٹشے کے متعلق تحقیقی ادب) میں کئی تصورات ملتے ہیں جن کا پیٹر ہیلر PETER HELLER نے اپنی تحقیقی کتاب مطالعۂ نیٹشے میں اس کی وضاحت کی ہے۔

ہر چند کہ نیٹشے نیچرلسٹ تھا اور اپنے اس خیال پر سختی سے قائم رہا کہ آدمی اور حیوان کے درمیان فرق درجات کا ہے نہ کہ کوئی بنیادی فرق ہے جو ان دونوں کے درمیان ایک خلیج کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ اپنے تخیل کے سُپر مین کے لیے حیاتیاتی ارتقائی عمل کی طرف نہیں دیکھتا۔ یعنی اس قسم کا کوئی خیال نہ رکھتا کہ موجودہ آدمی میں کوئی نوعی تبدیلی فطری ارتقا کے ذریعے پیدا ہوگی۔ بلکہ اس کے برعکس وہ تعلیم اور تہذیبی عمل کے ذریعے موجودہ آدمی میں تبدیلی چاہتا ہے جس کا اظہار اس نے ایک تخیلی سمبل، سُپر مین سے کیا۔ سُپر مین ایک سمبل ہے مسیحی قدروں کو نئی قدروں میں تبدیل کرنے کا سُپر مین ایک سمبل ہے پُر خطر زندگی بسر کرنے کا۔ سُپر مین ایک سمبل ہے دائمی تکرار کی تھکا دینے والی یکسانیت کو، ایک نئے طرزِ زندگی سے برداشت کرنے کا۔ بہر حال یہ ساری تاویلیں نئی ہیں۔ اس نے اپنی تحریروں میں "واحد انسانی نوع" کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ اس سے یہ خیال عام تھا کہ وہ سُپر مین کی صورت میں ایک نوعِ انسانیت کا خواب دیکھ رہا ہے جو ہر قسم کے جبر اور غلامی کی زنجیروں سے آزاد ہوگا۔

مَیں یہ بات پہلے لکھ چکا ہوں کہ نیٹشے کا جادو اس زمانے کے کئی شعرا پر تھا۔ اسے انسانیت کا نجات دہندہ تصور کیا جاتا۔ جوش اور اقبال دونوں پروانہ وار اس کی طرف بڑھے۔ اقبال نے اس مجذوبِ فرنگ کو یہ کہہ کر چھوڑ دیا کہ اُس کا دماغ کافر لیکن دِل مومن ہے۔ لیکن جوش تو اس کو بالکل سجدہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ہمارے ان دونوں شعرا کا رویہ جذباتی تھا۔ نیٹشے کا دماغ کافر تھا کہ نہیں تھا اس کے بارے میں اکثر شبہ ظاہر کیا گیا ہے لیکن اُس کا دِل مومن تھا، اس کی سب نے

تردید کی ہے۔ وہ عام آدمیوں کو حقارت کی نظر سے دیکھتا۔ اُن کو اتنی اہمیت بھی نہ دیتا جتنی بھیڑ کو دی جاتی ہے۔ وہ جمہوریت، پارلیمانی نظام، اکثریتی حکومت، اشتراکیت، ان سب کا شدید مخالف تھا۔ اور ان سب سے بڑا یہ تھا کہ تھوڑے سے منتخب لوگوں کی بقا اور ترقی کے لیے وہ اکثریت کو قربان گاہ پر چڑھا دینے کے لیے آمادہ تھا۔ اس کے اس خیال کو خود اقبالؔ نے بڑے خوب صورت الفاظ میں ادا کیا ہے کہ " خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا "۔ مگر اقبالؔ نے اس کی شاہین نوازی اس کی خون آشام سحر سے اپنے دامن کو بچایا بھی۔ وہ ہیگل کی طرف متوجہ ہوئے اور اس سے یہ بات سیکھی کہ آدمی کی نجات اس کے اپنے ہاتھ میں ہے۔ انسان اپنی محنت کی تخلیق ہے اور وہ ہمیشہ اپنی محنت سے اپنی تخلیقِ نو کیے جاتا ہے۔ وہ خود بین و خودگر ہے اور اس عمل میں وہ موضوع، اور فطرت اس کا معروض ہے۔ وہ فطرت پر عمل کرتا رہتا ہے۔ وہ ہمیشہ اس کے ساتھ ایک جدلیاتی عمل میں ہوتا ہے۔ ہر چند کہ وہ اس کا ایک حصّہ ہے۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ انسانی ارتقا، حیاتیاتی ارتقا کا رہینِ منت نہ رہا۔ بلکہ اس کی اپنی تخلیقی محنت کا رہینِ منت ہے۔ اس کا ارتقا سماجی عمل سے ہے۔ اور اس سماجی عمل میں وہ سائنس اور ٹیکنالوجی اور دوسرے علوم و فنون استعمال کرتا ہے اور اس عمل میں وہ اپنے تجربات سے سیکھتا رہتا ہے۔ اپنی سماجی تنظیم کو بہتر سے بہتر بناتا جاتا ہے تاکہ بہتر سے بہتر افراد پیدا ہو سکیں اور وہ سماجی ناانصافیاں، ناہمواریاں جو معاشرے میں دولت اور طاقت کے ذریعے قائم کی گئی ہیں، اس کا خاتمہ کر کے زیادہ سے زیادہ انسانوں کو اپنی اپنی فطری صلاحیتوں کو ابھارنے کا موقع فراہم کرے۔

چناں چہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اقبالؔ کی شاعری، سماجی تجزیوں سے مستنیر ہے۔ وہ بخدا اور کسان، سرمایہ اور مزدور، ملوکیت اور سامراجیت، ان سارے مسائل کو سمجھتے ہیں اور ان پر اظہار خیال کرتے ہیں۔ مگر جوشؔ کے یہاں یہ مسائلِ حیات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ اور اگر ان کا اظہار ہوا ہے تو بہت کمزور صورت میں۔ وہ جب کسان پر نظم لکھتے ہیں تو ان کے سامنے استحصال کی صرف یہ صورت نظر آتی ہے کہ اس کی کمائی دشمن ملک کے ہاتھوں میں جا رہی ہے۔ لیکن وہ جاگیردار اور زمیندار کا استحصال دیکھنے سے قاصر رہتے ہیں۔ مزدور اور سرمائے سے متعلق ایک نہایت ہی بھونڈی نظم " مہاجن اور مزدور " ہے۔ ایسا اس لیے ہے کہ سماجی جدّوجہد ان کا موضوع نہیں ہے۔ ان کی رسائی اس حقیقت تک نہ ہو سکی کہ آدمی جو ترقی کر رہا ہے وہ اس کی سماجی زندگی کی جدوجہد کی رہینِ منت ہے۔ اور جو کچھ بھی انسان بنے گا اس میں اس کی سماجی تنظیم کی صورت کو بڑا دخل ہوگا۔

روسوؔ کے خیالات کی تشریح کرتے ہوئے میں نے یہ بات کہی تھی کہ وہ آدمی اور حیوان کے درمیان جو واضح خط کھینچتا ہے اور جس کی بنیاد پر ہم کسی وحشی آدمی کو بھی حیوان نہیں کہہ سکتے ہیں،

وہ یہ ہے کہ آدمی ایک آزاد قوّتِ ارادہ رکھتا ہے۔ جبلّت اس پر اثر انداز ہوتی ہے لیکن وہ جبلّت کے تقاضے کو قبول کرنے یا رد کرنے میں آزاد ہوتا ہے۔ یہ خصوصیت وحشی آدمی میں بھی ملتی ہے۔ دوسرا فرق جو اُس نے قائم کیا ہے، وہ یہ ہے کہ آدمی خواہ وہ وحشی ہی کیوں نہ ہو، اصلاحِ ذاتی (SELF-IMPROVEMENT) کا جذبہ رکھتا ہے۔ وہ ہمیشہ بدلتا رہتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں وہ اپنی تخلیقی محنت سے اپنے کو پیہم تخلیق کرتا رہتا ہے۔ اسی تخلیقی عمل میں اس کی تہذیب اور شائستگی ہے۔ چناں چہ جب روسو تہذیب کی تنقید پیش کرتا ہے تو اس کا مقصد یہ نہیں ہوتا ہے کہ وہ تہذیب کی نفی چاہتا تھا۔ بلکہ یہ کہ تہذیبی خامیاں دور ہوں، اور انسان اپنی اس شخصیت کو حاصل کرے جس میں اس کا ظاہر و باطن ایک ہو۔ اس کا ذاتی مفاد پبلک مفاد کے ساتھ متحد ہو۔ چناں چہ اس نئی تہذیب کی طرف اُس نے کئی مثبت قدم اُٹھائے ہیں۔ اس کے برعکس نیٹشے نے مسیحیت کو انحطاط قرار دے کر طاقت ور آدمی کے کلٹ (CULT) کو بسمارک اور نپولین کے کلٹ کو فروغ دیا ہو تو دیا ہو لیکن عام آدمی کے لیے، ایک اوسط درجے کے ذہین آدمی کے لیے اُس نے نجات کا کوئی راستہ نہیں بتایا ہے۔ وہ بات تو اقدار کی تبدیلی کی کرتا ہے (TRANSVALUATION OF VALUES) لیکن عملاً اس کی گفتگو خیر و شر سے ماورا تک پہنچتی ہے۔ اس کا سپرمین خیر و شر سے ماورا ہوگا۔ خیر و شر سے ماورا ہونا فطرت کی طرف لوٹنے کا عمل ہوا کیوں کہ فطرت میں کوئی خیر و شر نہیں ہے۔ روسو کا فطری آدمی دو خوبیاں رکھتا ہے۔ ہمدردی اور خود گری۔ لیکن جب نیٹشے اپنے سپرمین کو تمام اقدار سے ماورا تصور کرتا ہے تو پھر یہ کیوں کر کہا جائے کہ وہ ساری قدریں، شرافت اور شجاعت کی، دوستی کی، جو کی وہ گفتگو اپنی مختلف تحریروں میں کرتا ہے، سپرمین کے تعلق سے کوئی اہمیت رکھتی ہیں۔

اور جب وہ علم کی اس ٹریجیڈی کو بے نقاب کرتا ہے کہ دُنیا میں کوئی بھی شے سچائی نام کی نہیں ہے۔ صرف ارادۂ فریب خوردگی ہے تو پھر اس نیستیت NIHILISM کی تبلیغ کرتا ہے جس کے بارے میں غالب کہتے ہیں ؎

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق　　بے کسی ہائے تمنّا کہ نہ دُنیا ہے نہ دیں
ہرزہ ہے نغمۂ زیر و بمِ ہستی و عدم　　لغو ہے آئینۂ فرقِ جنون و تمکیں

ایک طرف نیٹشے کے یہاں نیستیت (NIHILISM) ہے تو دوسری طرف حُبِّ تقدیر، یعنی مقدر پرستی ہے جو رواقیوں کے فلسفۂ بے نیازی (ATARAXY) میں ہے، دونوں عمل زیست کے لیے مہلک ہیں۔ جوش نے نیٹشے کی پیروی میں کیا حاصل کیا اور کیا کھویا۔

اگر اس کا حساب کیا جائے تو ایسا نظر آتا ہے کہ انھوں نے کھویا زیادہ اور پایا کم ہے۔ جوشؔ لکھتے ہیں کہ مجھ میں ایک بچہ ہے جو بڑھنے کا نام نہیں لیتا ہے۔ وہ بناتا اور بگاڑتا ہے۔ نیٹشے کا عمل بھی یہی ہے۔ مگر اس کے یہاں تخریب غالب ہے جبکہ حسرتِ تعمیر ہو تو ہو یہی حال کچھ جوشؔ کا ہے۔ سبق دیتے ہوئے ہیں اخلاقِ انسانیت کا اور نیٹشے کے سپرمین کے اخلاق کی باتیں کرتے ہیں، جس کے یہاں ہر قسم کے اخلاق کی نفی ملتی ہے۔ اقبالؔ نے حرام و حلال کا یہ معیار رکھا کہ جس سے خودی کمزور ہو وہ حرام ہے اور جس سے خودی مضبوط ہو اور اس کو استحکام ہو، وہ حلال ہے لیکن جوشؔ کے یہاں مستقبل کا وہ نیا نوعِ بشر، جو زیرِ تخریب اُبھر رہا ہے، حرام و حلال کے تصورات سے آزاد ہوگا۔

ہوگا اک تازہ شریعت کا زمانے میں نفاذ
اب رہے گا یہ حلال اور نہ حرام اے ساقی

یہاں وہ صاف طور سے نیٹشے کے اس خیال سے متاثر نظر آتے ہیں کہ سپرمین خیر و شر سے ماورا ہوگا۔ مگر وہ نوعِ بشر کوئی ایک نیا معیارِ اخلاق لائے گا یا ہر قسم کے اخلاق سے آزاد ہوگا، اس کا جوشؔ کے یہاں کوئی پتا نہیں چلتا۔ گمان یہی ہے کہ جو شخص زندگی کا مقصد صرف نشاط تصور کرتا ہو:

اس کارگہِ دہر میں پل بھر کے لیے
مقصد ہے فقط نشاط باقی سب ہیچ

اس کو حرام و حلال سے کیا تعلق، صرف ایک کیفیتِ فرار چاہیے:

دے بادہ کہ ہو عقل معطل ساقی　　اِک شے بھی نہیں یہاں مکمل ساقی
تفصیل کی مملکت میں دِل تنگ ہوں میں　　اجمال کی سلطنت میں لے چل ساقی

اور پھر یہ تھکی ہوئی آواز:

عرفان کا ذوق لے لے اے زندگی خدارا　　دریائے معرفت کا ملتا نہیں کنارا
تجھ کو اگر خبر ہے تو لے زمیں بتا دے　　کِس آسماں کا میں ہوں ٹوٹا ہُوا ستارا
دیوانہ وار ہر سُو مُڑ مُڑ کے دیکھتا ہوں　　واضح نہیں ابھی تک وجدان کا اشارا
چکرا کے گِر رہا ہوں میدانِ جُستجو میں　　اے فکرِ دستگیری، اے شاعری سہارا

جوشؔ کی بڑی خوبی یہ ہے کہ جیسے وہ سب محسوس کرتے ہیں، اسے چھپاتے نہیں ہیں، چنانچہ جہاں وہ اپنی شکست میدانِ جستجو میں ظاہر کرتے ہیں، وہاں وہ اپنے اس فیوڈل پس منظر کو بیان کر دیتے ہیں جو ان کی وسیع تر انسان دوستی کی راہ میں حائل رہا ہے اور جس نے انھیں ایک فیوڈل شیوالیر

کا ایک کریکچر (CARICATURE) بنا رکھا تھا ؎

یہ کون پڑھ رہا ہے مری بزم میں درُود — یہ کیا کہ میری ذات میں اے عالمِ شہوُد
انسانیت ہے خونِ امارت کے باوجود — "مارا ازیں گیاہِ ضعیف ایں گماں نہ بوُد"
ہاں دشمنِ قوی و رفیقِ ضعیف ہوُں — خود اپنی نسل، اپنے لہُو کا حریف ہوُں

اُن کی یہ رفاقتِ ضعیف اور دشمنِ قوی سے زور آزمائی، داستانوں کے اشجاع کی بہادری کے کارناموں کی یاد دلاتی ہے اور کبھی کبھی پنڈت رتن ناتھ سرشار کے میاں آزاد کی بہادری کے کارناموں کا روُپ دھار لیتی ہے۔ ان کا اصل کردار ایک مِٹتے ہوُئے فیوڈل نظام میں، ایک مجوبہٗ روزگار شیوالیر کا ہو کر رہ گیا تھا:

مَیں فطرۃً ہوُں بندۂ اصنامِ آذری — اور خیر سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری
اس وجہ سے ہے عشق میں بھی شانِ صفدری — پہلو میں میرے دیو تو زانو پہ ہے پَری

جوشؔ کی فکر کا جو مَیں نے احاطہ کیا ہے، اس میں ایک منطق موجوُد ہے۔ وہ فطرتاً حسُن و عشق اور نشاط و شادمانی کے شاعر تھے۔ مگر اُن پر وقت کچھ ایسا آن پڑا کہ انھیں ایک عظیم جنگ، قومی آزادی کی یا حُبُّ الوطنی کی لڑنی پڑی۔ اور ہر چند کہ وہ اس جنگ میں قلم سے لڑے نہ کہ تلوار سے، لیکن ان کی خدمت ایک "کڑکے" کی اتنی زور دار تھی کہ انھوں نے اس میں خاصا نام پیدا کیا اور تاریخ میں وہ اپنی اس جنگ کے لیے ہمیشہ یاد کیے جایئں گے۔ لیکن چوں کہ وہ ایک سوُرما، ساونت اور وِیر (بیر) تھے، انھوں نے بے کسوں اور مظلوموں کی حمایت میں بھی آواز اٹھائی۔ مگر بجز بدیسی سامراج کے، وہ کسی اور دشمن قوی کے خلاف کوئی خاص محاذ آرائی نہ کر سکے۔ نہ تو ان کے یہاں جنگ راجاؤں مہاراجاؤں سے نظر آتی ہے اور نہ مُلکی سرمایہ داروں سے۔ آزادی کے بعد انھوں نے جو نظم "استقلالِ مے کدہ" کے عنوان سے لکھی ہے، اُس میں خفیف سے اشارے سرمایہ داری کے خلاف ملتے ہیں۔ لیکن وہاں بھی وہی پُرانی جہاجنی زبان استعمال کی گئی ہے:

حکم دے سرمایہ داری کو دکھائے اب نہ بھاؤ
صنعتو، محنت کشوں کے آستانوں پر سر جھکاؤ

سماجی زندگی میں جو بیکار ہے، صنعتی زندگی کے جو تلخ حقائق ہیں اور پُرانے جاگیردارانہ نظام کے جو بے شمار تضادات ہیں، ان سب کا اظہار ان کی شاعری میں جو اس قدر کم ملتا ہے، اس کا بنیادی سبب یہی ہے کہ انھوں نے اس بات کو کبھی محسوس نہیں کیا کہ آدمی کا ارتقاء فطری نہیں رہا بلکہ اس کے سماجی عمل کا رہینِ منت اور مشروُط ہے۔ ایک بہتر سماجی تنظیم سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی، اَمن و آشتی کی فضا، یہی اس کے اِرتقا کے اسباب ہیں۔ اس کا یہ اِرتقا اس کے اپنے

انتخاب کا نتیجہ ہے۔ اس کے شعور کا تحفہ ہے اور وہ اپنے اسی شعور اور تخلیقی محنت کی مدد سے اپنی انسانیت کو بلندی کا مرتبہ بخش رہا ہے اور بخشنے کی آرزو رکھتا ہے۔

انسانیت کا یہ تصوّرِ ارتقا جوشؔ کے اس فطری ارتقا کے تصوّر سے مختلف ہے لیکن اس کے باوجود انھوں نے عظمتِ آدم اور احترامِ آدمیت کے جو قصائد پڑھے ہیں، اس کی طاقت اور توانائی کے جو خواب دیکھے ہیں، وہ بے معنی نہیں ہیں۔ انھوں نے اساطیری اشجاع کی طرح دیوتاؤں سے اس بات پر جنگ کی ہے کہ اس زمین پر ملکیت آدمی کی ہے۔ اور اسے یہ حق حاصل ہے کہ وہ اپنی زندگی کو جس طرح چاہے سنوارے اور بنائے لیکن اس کے باوجود جب وہ جبرِ مشیت کو اس حد تک طول دیتے ہیں کہ اس کے خلاف اپنی بغاوت کو بھی اسی کے کارنامے میں لکھ دیتے ہیں تو وہ انسان کی آزاد قوتِ ارادہ، انسان کے شعور کی تحقیر بھی کرتے ہیں۔ انسان کی آزادی کا دائرہ بہت محدود ہے۔ لیکن جتنا کچھ ہے، وہ اس کی اپنی تخلیقی محنت کا ثمر ہے۔ اور اس محدود دائرے میں وہ اپنی زندگی کو نئے اخلاقی معنی دیتا رہتا ہے۔ انسان ایک اخلاقی حیوان ہے۔ اپنے اسی شعور کے باعث، جس کا ذکر کیا گیا، وہ آزاد ہے اپنی جبلّت کی مخالفت کرنے یا نہ کرنے میں، جوشؔ کے یہاں نہ تو آزادی کا یہ شعور ملتا ہے اور نہ یہ تصوّرِ اخلاق کہ آزادی پابندِ سلاسل بھی ہے۔ جہاں آزادی ہے وہاں ذمہ داری بھی ہے۔ کیوں کہ آزادی کا حصول صرف عقل ہی کے ذریعے ہو سکتا ہے۔ صرف وہ آزاد ہے جو باشعور ہے۔ جبلّت کی رہنمائی میں رہنے والا آدمی آزاد نہیں ہوتا ہے۔

جوشؔ کے اندر جو مجلسی آدمی تھا وہ خاصا معقول ہے۔ کیوں کہ وہ اٹھارویں صدی کے انسائیکلوپیڈسٹس کی روشن خیالی سے مستفید تھا۔ وہ بار بار ان سے روشنی، مزید روشنی، مزید علم کا تقاضا کرتا رہتا ہے۔ لیکن ان کے اندر جو چھپا ہوا فطری آدمی تھا وہ ان سے تقاضائے بے خبری کرتا۔ وہی مے خواری یا آرام طلبی۔ خواب اور ہم خوابہ کی آرزو۔ زندگی ایک کلّیت ہے۔ یہ جبلّت اور شعور کی وحدت سے عبارت ہے لیکن آدمی کو اس کے شعور سے پہچانا جاتا ہے نہ کہ اس کی جبلّت سے، جو اس کے وجود کا میٹیریل ہے۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ آدمی نے اپنے کو اس میٹیریل سے بنایا کیسا ہے۔ اپنی جبلّت کو کیوں کر مرتفع کیا ہے۔ جوشؔ کی شاعری کا ایک بڑا حصہ ان کی یادوں پر مشتمل ہے جو ان کی جوانی کی شاموں اور راتوں سے تعلق رکھتی ہیں۔

جوشؔ کو یہ معلوم ہے کہ ماضی کی یہ یادیں اُن کی فکری شاعری کے لیے سخت مضر ہیں۔ لیکن پھر بھی وہ بیشتر اپنے ماضی کی یادوں کو اپنی شاعری میں صَرف کرتے رہتے ہیں۔

جوشؔ سے جب ان کی فکر کے تضادات کے بارے میں کچھ کہا جاتا کہ کبھی وہ علم کو پستی میں لے جاتے ہیں اور جہل کو بہتر بتاتے ہیں تو کبھی جہل کو علم سے زیر کرتے ہیں کبھی بیٹھتے کی شاہین نوازی کا ذکر ہے تو کبھی کارل مارکس کی شاہین کشی اور قمری نوازی کا ذکر ہے۔ کہیں وہ بغاوت پر اُکساتے ہیں اور پیغام عمل دیتے ہیں ؎

اُٹھ کہ خورشیدِ کہن ہے لبِ بام اے ساقی

کہیں یہ "پیامِ آسودگی" ؎

بیدادِ زندگی سے اگر درد مند ہے
آسودہ رہ کہ داد ملے گی تجھے ضرور

تو وہ اس کے جواب میں یہ کہتے ہیں ؎

اک وضع پر نہیں ہے مرے ولولوں کی رَو — کیوں اِک طرف ہی کھینچتے ہو دوستانِ نو
گرتی ہے گاہ برق، نکلتی ہے گاہ لَو — کعبے کا نور ہوں تو کبھی بتکدے کی ضو
اِک خطِ مستقیم پہ بہتا نہیں ہوں میں — دریا ہوں اِک مقام پہ رہتا نہیں ہوں میں

لیکن جنھیں یہ معلوم ہے کہ دریا اپنے دو کناروں کے درمیان محدود رہتا ہے، وہ ان کناروں سے اس کی وسعت اور گہرائی کا پتا چلا لیتے ہیں۔

کسی بھی شاعر سے منضبط فکر کی توقع نہیں کی جا سکتی ہے کیوں کہ وہ بنیادی حیثیت سے شاعر ہوتا ہے نہ کہ مفکر۔ اس کا فن، اپنی فکر (تجربات و جذبات) کو ایک محسوس صورت دینے کا ہے، اور جب وہ یہ عمل فنِ شاعری کے ذریعے انجام دیتا ہے تو اسے اپنے خیال کو لغاتی بھی بنانا پڑتا ہے، یعنی اسے لغاتی فقروں میں سوچنا پڑتا ہے۔ یونانی زبان میں مختلف قسم کے شاعروں کے لیے مختلف نام تھے۔ جو لفظ POET کہ ان دنوں انگریزی میں استعمال ہوتا ہے، اس کے لغوی معنے بنانے والے کے ہیں۔ صورت بنانے والے کے۔ چناں چہ اگر جوشؔ کو شاعر اس پہلو سے تصوّر کیا جائے کہ انھیں خیال کو گھڑنا سنوارنا خوب آتا ہے تو کچھ لوگ اس سے اتفاق کریں گے اور کچھ ایسے ہوں گے جو اس سے قطعی اتفاق نہ کریں گے۔ ان کے اتفاق نہ کرنے کا سبب یہ ہے کہ آج کی نظموں میں صورت (فارم) کا جو تصوّر ہے وہ ہماری کلاسیکی نظموں میں نہ تھا۔ آج نظموں میں صورت کا تصوّر یہ ہے کہ نظم کو اس طرح سے خود بالیدہ ہونے کا موقع دو" جیسے کوئی پودا زمین سے نکلتا ہے، پھلتا پھولتا ہے۔ اس کا وجود سالم ہوتا ہے۔ ہر جزو کل سے مربوط ہوتا ہے اور اس نظم کے ایک وجود ہونے کا نامیاتی جواز مہیا کرتا ہے۔ اس کے برعکس ہماری کلاسیکی نظموں کا تصوّر، یا تو

مختلف اصناف سے متعلق ہوتا، ترکیب بند، ترجیع بند وغیرہ ۔ یا پھر اس قسم کی تقسیم پر مبنی ہوتا جیسا کہ قصیدے میں ہے کہ اوّل تشبیب، پھر گریز، پھر مدح، پھر دُعائیہ۔ اب یہ قصیدہ بڑا بھی ہو سکتا ہے اور چھوٹا بھی۔ لیکن اگر بڑا ہو تو اچھا تصوّر کیا جاتا ۔ اور پھر اسی اعتبار سے اگر اس میں الفاظ کے خزانے لٹائے گئے ہیں؛ مدح میں زمین و آسمان کے قلابے ملائے گئے ہیں، علیٰ ہذالقیاس، تو وہ قصیدہ اتنا ہی اچھا تصوّر کیا جاتا۔ کوئی بھی قصیدہ، مبالغے کی خوبی اور صنائع بدائع کے استعمال کے بغیر کسی خاص حُسن کا حامل تصوّر نہیں کیا جاتا۔ چناں چہ انیسؔ اور دبیرؔ نے اپنے مرثیوں میں بنیادی حیثیت سے قصائد ہی کے محاسن پیدا کیے ہیں، جہاں مدح اہلِ بیت ہے ۔ ہاں میدانِ جنگ میں قدیم رزمیہ مثنوی کے اسلوب کو اپنایا ہے ۔

مَیں سمجھتا ہُوں کہ جوشؔ کا فن ہمارے اس کلاسیکی فن سے مربُوط ہے۔ وہی انداز ہے :

ع اِک پھُول کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں

اور پھر وہی حسُن مبالغہ بھی ہے۔ ع

قطرے کو جو دُوں آب تو گوہر سے ملا دُوں!

مگر جوشؔ کے یہاں اس مبالغے کی نوعیت قدرے جُدا ہے ۔ انیسؔ کے یہاں شدّتِ جذبہ تو ہے ۔ لیکن جذبے میں تشدّد کا عُنصر نہیں ہوتا ہے ۔ اس لیے اُن کے کلام میں ٹھہراؤ ہے ۔ وہ اپنے کو بھڑک اٹھنے کی اجازت نہیں دیتے ہیں ۔ اس کے برعکس جوشؔ کے یہاں جذبات میں تشدّد کے باعث، ان کا کنٹرول اُن کے اظہار پر قائم نہیں رہتا ہے ۔ وہ اسے اتنا خوبُ صوُرت نہیں بنا پاتے ہیں جتنا انیسؔ کرتے ہیں ۔ انیسؔ یہ حسُن بالعموم رعایتِ لفظی اور صوتیاتی محاسن سے پیدا کرتے ہیں ۔ جوشؔ حتی الوسع رعایتِ لفظی کی ٹیکنیک سے پرہیز کرتے ہیں ۔ کیوں کہ یہ ٹیکنیک نوکلاسیکیت اور لکھنؤ کی شاعری کا نام پاکر بدنام ہو چکی تھی ۔ اگر جوشؔ کے ابتدائی دَور کی شاعری کو نظر انداز کر دیا جائے اور ۱۹۲۱ - ۱۹۲۰ء کے زمانے سے انھوں نے جو شاعری کی ہے، اس کو سامنے رکھا جائے تو وہ لکھنؤ کی نوکلاسیکیت اور اس رعایتِ لفظی والی شاعری کو رَد کرتے ہوئے نظر آئیں گے ۔

وہ اپنے جذبات کو فطری انداز میں اسی قوت اور توانائی کے ساتھ ظاہر ہونے کا موقع دیتے ہیں جس قوت اور توانائی کے ساتھ وہ ان کے سینے میں مچلتے تھے ۔ چناں چہ ان کا اسلوب اس نیچرلزم کا پروردہ ہے جس کی ہانک اس زمانے میں لگائی گئی تھی، وہ اُسے نہ تو خواہ مخواہ سنوارتے ہیں اور نہ اس پر غازے کی تہیں جماتے ہیں ۔ کیوں کہ ان کا نقطۂ نظر اپنے کو ظاہر

کرنے، سچ کو ظاہر کرنے کا تھا، نہ کہ اس سے بے نیاز ہو کر صرف قادرالکلامی کو ظاہر کرنے کا چناں چہ اس دور کی شاعری کا اسلوب "نیچرل" لیکن قوی اور پُر تاثیر ہے۔ ان خوبیوں کی حامل ان کی ایک نظم "جنگل کی شہزادی" ہے جس کا شمار آج بھی اُن کی اچھی نظموں میں ہوتا ہے۔

دوسرے دور کی شاعری میں ان کے یہاں زیادہ قادرالکلامی پیدا ہو جاتی ہے اور وہ لفظوں سے کھیلنے لگتے ہیں۔ بالخصوص مترادفات سے، لیکن ان کا مشاہدۂ فطرت عمیق تر ہو جاتا ہے اور انھوں نے اپنی بعض چھوٹی چھوٹی نظموں میں فطرت کے تعلق سے اپنے لطیف احساسات کو اس خوب صورتی سے نظم کیا ہے کہ اُردو میں جتنی بھی نیچر پوئٹری ہے، اس میں ان نظموں کو بڑا اعلیٰ مقام حاصل رہے گا۔ ہماری فارسی اور اُردو کی شاعری بہت ہی انسان مرتکز رہی ہے۔ اور ہماری اس شاعری کا انسان بڑا ہی خود بین و خود آرا سا ہے۔ وہ اپنے ہی آئینے میں خدا کا جلوہ دیکھتا اور آئینۂ فطرت کو اس قابل نہ سمجھتا کہ اس میں بھی خدا کا جلوہ دیکھ سکے۔ غالباً اس میں کچھ خطا ہمارے صوفیا کے اس تصورِ تقویٰ کی بھی تھی جو حواس سے لذت اندوزی کو منافیِ تقویٰ تصور کرتے۔ لیکن ہمارے شعرا فطرت سے لطف اندوزی کی دعوت ہمیشہ دیتے رہے اور وہ خود اس کی آواز پر لبیک کہتے رہے۔ فطرت سے لطف اندوز ہونا، اس کے مظاہر سے محوِ گفتگو ہونا، اس کی آواز، رنگ و بُو کے تقاضوں کو سمجھنا فطری ہونے کے مترادف ہے اور اس سے ایک لطیف قسم کی جو روحانیت پیدا ہوتی ہے، جو قربِ الٰہی حاصل ہوتا ہے وہ خانقاہوں کی فضا میں ممکن نہیں۔ چناں چہ جوش نے پہلی بار ورڈس ورتھ کی شاعری کے زیرِ اثر ایک زندہ فطرت کی مصوری کی ہے اور فطرت کو انھوں نے اپنی روح میں اس حد تک بسایا ہے کہ وہ ان کی زبان سمجھنے کے اہل ہو گئے تھے۔

جوش نے خدا کو اپنے نفس کی معرفت سے نہیں پہچانا ہے، بلکہ فطرت کی معرفت سے۔ معرفتِ نفس سے انسان ایک "شخصی خدا" کی معرفت حاصل کرتا ہے۔ اس کے برعکس فطرت کی معرفت سے انسان ایک "غیر شخصی خدا" کی معرفت حاصل کرتا ہے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ جوش نے آدمی سے کم محبت کی، لیکن یہ کہا جائے گا کہ انھوں نے فطرت سے زیادہ محبت کی۔ اور اگر جوش کی عرفانیات کو جاننا اور سمجھنا مقصود ہو تو پھر ان کی نیچر پوئٹری کا مطالعہ کرنا چاہیے:

بس اک وجود ہیں گم ہے تمام موجودات — تمام عالمِ ہستی تمام عالمِ ہوش
ایک نامعلوم قوت، ایک نادیدہ جلال — داغِ شخصیت سے ہے ناآشنا جس کی جبیں۔
نوعِ انساں کے تعاون کی جسے حاجت نہیں — جس کا ہر تارہ ہے مصحف جس کا ہر ذرہ کتاب
جس کے دفتر کی ہے زریں مہر قرصِ آفتاب — وہ خدا، وہ طاقتِ مخفی، وہ دارائے حیات!

جس کی اک ادنیٰ سی جنبش کا لقب ہے کائنات　　اُس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ کوئی انتہا
(دیرِ آدمیت)

تیسرے دَور کی شاعری میں ان کی گرفت فنِ شاعری پر اور کچھ زیادہ محکم ہوجاتی ہے۔ اور اِس حد تک قادرالکلامی بڑھ جاتی ہے کہ فراؔق شکایت کرنے لگتے ہیں، اور شاعری کے متعلق یہ نکتہ سامنے لاتے ہیں کہ جس طرح نہ تو فطرت کامل ہے اور نہ زندگی۔ اسی طرح فن کو بھی کچھ تشنۂ کلام رہنا چاہیئے۔ جب شاعری بہت زیادہ رُفتہ ہوجاتی ہے تو اس سے اس کی قوت اور اثر انگیزی جاتی رہتی ہے۔ بہرحال اس دَور میں، بیشتر نیٹشے کے تصوراتِ سُپرمین اور اس کے دُوسرے ارتقائی تصورات کے تحت جب زوالِ آدم کی کہانی سے:

گھٹتے گھٹتے مہرِ عالم تاب سے تارا ہُوا　　آدمی ہے مذہب و تہذیب کا مارا ہُوا

عروجِ آدم کے قصیدے کی طرف مائل ہوتے ہیں ؎

اٹھ کہ خورشیدِ کہن ہے لبِ بام اے ساقی　　جلد اٹھا عصرِ جواں سال کا جام اے ساقی

یہ ہلال آج جو دُھندلا سا نظر آتا ہے　　اس کو ہونا ہے ابھی ماہِ تمام اے ساقی

قصرِ اجسام سے اجرامِ فلک کی جانب　　چند ہی روز میں جائیں گے پیام اے ساقی

تو وہ خاصا شور و شر برپا کرتے ہیں۔ نہ کو انسان کی فطرت قرار دیتے ہوئے "رُوحِ تخریب کو آواز دیتے ہیں۔ جو میرے نزدیک بہ اعتبار سے ایک بُری نظم ہے۔ اور نیٹشے کے ماورائے خیر و شر سُپرمین کے تصورات سے کھیلتے اور دھومیں مچاتے ہوئے فطرت کی معصومیتِ اوّل کے دَور سے فطرت کی معصومیتِ ثانی کو لوٹ جاتے ہیں۔ اور یہ فراموش کر دیتے ہیں کہ انسان کا سفرِ حیات فطرت سے جُدائی بالوصل میں ہے اور موت مکمّل وصل میں ہے۔ اس زمانے میں نیٹشئین نفسیات سے بھی وہ بہت زیادہ متاثر تھے۔ نیٹشے کا آدمی بنیادی حیثیت سے جبلّتی آدمی ہے۔ اکہرا آدمی ہے۔ اس لیے وہ آدمی اور حیوان میں فرق صرف درجات کا دیکھتا ہے۔ اس بنیادی فرق کو حدِ فاصل قرار نہیں دیتا ہے کہ انسان شعورِ ذات سے متصف ہے اور حیوان اس سے عاری ہیں۔ اور جو مفکرین کہ آدمی کو ایک فردِ محض تصور کرتے ہیں وہ اس حقیقت سے گریز کرتے ہیں کہ آدمی صاحبِ شعور ہونے کی وجہ سے حیوانوں سے بالکل مختلف ہے۔ آدمی شعور کی مدد سے اپنی فردیت پر غالب آتا ہے۔ کیوں کہ شعور اپنے اصل میں سماجی ہے۔ چنانچہ انسان کو حیوانوں پر یہ فوقیت حاصل ہے کہ وہ منفرد، یعنی ایک فرد ہی نہیں بلکہ اپنی نوع کا ایک نمائندہ فرد ہوتا ہے۔ اس کی زبان نمائندہ فرد کی ہوتی ہے اس لیے وہ دوسروں کے لیے بامعنی ہے۔ نیٹشے آدمی کو صرف منفرد (UNIQUE) بتاتا اور اس کے نُوعی و نسلی ہونے سے انکار کرتا ہے۔ اس لیے اس کے یہاں

حُبِّ ذات حُبِّ غیر کی ضد ہے اور اسی بنیاد پر وہ اشتراکیت کی بھی مخالفت کرتا ہے ۔ جوشؔ فلسفہ کی ان اوگھٹ گھاٹیوں سے واقف نہ تھے ۔ وہ چیخ چیخ کر کہتے ہیں کہ واللہ میں نے اپنے سوا کسی کو چاہا ہو ۔ اور پھر ایک نظم "تمنّا" میں کہتے ہیں :

جب میرے سینے میں تو گھٹ کر فنا ہو جائے گی   خاک تیری میرے حق میں کیمیا ہو جائے گی
پھر نہ تڑپوں گا کسی ذاتی مسرّت کے لیے   وقف ہو جاؤں گا آفاقی محبّت کے لیے

اس قسم کے تضادات جوشؔ کے یہاں بہت ملیں گے ۔ میرا مقصد ان کو ظاہر کرنا نہیں ہے بلکہ یہ بتانا ہے کہ ہر چند کہ ان کی شخصیت میں استحکام تھا لیکن ان میں خیالات کے تجزیہ کرنے کی صلاحیت نہ تھی ۔ اور ایسا اس لیے تھا کہ وہ شاعر تھے جس کا کام تجزیہ کرنا نہیں بلکہ تخلیق کرنا ہے ۔ جوشؔ کی تخلیقی قوّت کا مُنکر کوئی شخص بھی نہیں ہو سکتا ۔ لیکن ایسا کیوں ہے کہ وہ اپنے کو کسی بھی سمت میں بہنے کی اجازت دیتے رہے ۔ اس کا باعث یہ ہے کہ شاعری کے تعلق سے وہ اس منفی صلاحیت کے مالک تھے کہ وہ جس موضوع کو نظم کرتے ، اس کے ساتھ متحد ہو جاتے اس کے جسم میں حلول کر جاتے ۔ اُس کی زبان بن جاتے ۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری میں داخلیت یا موضوعیت زیادہ ہے ، معروضیت کم ہے ۔

بہرحال اس دور کا ان کا کلام حاصلِ زیست ہے ۔ کیا نظمیں ، کیا مرثیے اور کیا رُباعیات سب قابلِ قدر ہیں لیکن زیادہ مقبولیت ان کی رباعیات کو ملی ، جہاں وہ خیّام ثانی نظر آتے ہیں ۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جوشؔ کو جس صنفِ سخن کی تلاش تھی ، وہ ان کو رُباعی کی صورت میں ملی ۔ جوشؔ نے رُباعی کے میدان میں خیّام کے خیمے بارہا لوٹے ہیں اور اگر انھیں اُردو کا خیّام تصوّر کیا جائے تو یہ کچھ غلط نہ ہوگا ۔

جوشؔ نے رُباعی ہی کی صورت میں اپنی فکر کو جِلا بھی بخشی ہے ۔ اگر یہ دیکھنا ہے کہ کیوں کر جوشؔ ایک متفکّر شاعر تھے تو ان کی رُباعیات کا مطالعہ کرنا چاہیے ۔ اُردو میں بہت سے لوگوں نے رُباعیاں کہی ہیں ۔ لیکن جو ارتکازِ فکر ، اختصار اور جامعیت ، ذکاوت اور ڈرامائیت جوشؔ کی رُباعیات میں ہے وہ اُردو کے کسی شاعر کی رُباعیوں میں نہیں ہے ۔ اور اگر کوئی شخص اس میدان میں اُن کے قریب پہنچتا ہے تو وہ فراق ہیں ۔ بہرحال اگر جوشؔ کا سارا کلام کسی حادثے کی نذر ہو جائے اور صرف اُن کی رُباعیات رہ جائیں تو وہ ان کے نام کو زندہ رکھنے کے لیے کافی ہوں گی ۔ جوشؔ نے مرثیے بھی کہے ہیں ۔ لیکن ان کے مرثیے ان کی عام نظموں سے اپنے پیغام میں مختلف نہیں ہیں ۔ لیکن ان کے سننے والوں کا حلقہ یقیناً مختلف ہوتا ہے ۔ جوشؔ نے مرثیوں کے ذریعے اپنا رشتہ روایت سے مزید مربوط

کیا ہے۔ جوشؔ نے نہ صرف انیسؔ کو اپنے مرثیوں میں پایا ہے، بلکہ کئی نظموں میں نظیرؔ اکبرآبادی کو بھی پایا ہے اور کئی بہاریہ نظموں میں قاآنی کے بہاریہ قصائد کی پیروی کی ہے۔ بہرحال یہ ایک الگ موضوع ہے۔ ایک ایسا شاعر جو بہت سی باتوں میں باغی ہو، جو کئی چیزوں میں روایت سے اپنا سلسلہ منقطع کرنا چاہتا ہو۔ شعر گوئی کے میدان میں روایات سے رشتہ جوڑنے پر مجبور ہوتا ہے اور پھر وہ رشتے دوسرے بہت سے تہذیبی رشتے ناتے پیدا کرنے میں مددگار ہوتے ہیں۔ جوشؔ کی شاعری کی اخلاقی فضا تمام تر وہی ہے جو حالیؔ، اکبرؔ اور اقبالؔ کی شاعری کی ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ اُن پہ مذہبی جذبے کا غلبہ ہے۔ ورنہ ان کا مکالمہ خدا سے کم، اور آدمی سے زیادہ ہوتا۔

جوشؔ کی شاعری کی قدر و قیمت کو متعین کرنا کچھ آسان نہیں ہے۔ کیوں کہ اس کا حجم بہت زیادہ ہے۔ اُن کی شاعری مختلف اصناف پر پھیلی ہوئی ہے لیکن اس موقع پر یہ بتانا ضروری ہے کہ جس طویل انقلاب کی زد میں ہماری زندگی گزشتہ دو سو سال سے ہے یعنی جب سے انگریزوں نے قدم جمائے، ہم اپنی زندگی کی پُرانی حقیقت سے مسلسل جنگ کرتے رہے ہیں۔ کبھی آگے بڑھتے ہیں تو کبھی پیچھے بھی ہٹتے ہیں۔ لیکن وہ جنگ جاری ہے اور جاری رہے گی۔ جب تک کوئی بنیادی تبدیلی، معاشرے کی ہیئتِ اجتماعی اور ہماری فکر اور نفسیات کی دُنیا میں پیدا نہ ہو۔ یوں تو ہر انقلاب کے بعد ایک انقلاب ہے اور زندگی کا سفر غیر مختتم ہے۔ لیکن میں جس طویل انقلاب کی بات کر رہا ہوں اُس کا تعلق اس انقلاب سے ہے جو ہمیں فیوڈل سماجی حقیقت اور فیوڈل ذہن سے باہر نکال کر جدید عہد میں لائے گا۔ ہم نے اس طویل انقلاب میں کئی منزلیں طے کی ہیں لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ ہم اس انقلاب کے نقطۂ اختتام تک پہنچ گئے ہیں۔

چناں چہ اس پس منظر میں جوشؔ کی شاعری کا ہماری زندگی سے ایک زندہ رشتہ ہے۔ انھوں نے اپنے نعروں سے اپنی مُردہ قوم کو جھنجھوڑا اور جگایا ہے۔ وہ اپنی شاعری کے خطیبانہ انداز اور اس کی بلند آہنگی، ان دونوں کمزوریوں سے باخبر تھے۔ لیکن وہ اس کا جواز اسی بات میں ڈھونڈتے کہ یہ قوم نازک اور سُبک اشاروں سے جاگنے والی نہیں ہے۔ نئی نسل جوشؔ کی ان توجیہات کو قبول نہیں کرتی ہے۔ اس لیے جوشؔ سے اُس کی دِل چسپی کم ہے۔ اسے جوشؔ کا اسلوبِ شعر پسند نہیں۔

روسو نے ایک بڑی دِل چسپ بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے' یونان اور روم کی تہذیب میں، تحریر فکر سے جُدا نہ تھی۔ جہاں تحریر ہوتی وہاں فکر ہوتی۔ مگر مسلمانوں نے اپنے علمِ انشا سے فکر کو تحریر سے جُدا کر دیا۔

یہ بات روسّو نے کچھ تعصب کی بنیاد پر نہیں کہی ہے۔ تاریخ بھی بتاتی ہے کہ مسلمانوں نے علمِ انشا کو ترقی دی۔ انھوں نے انشا کو ایک ایسے فن میں تبدیل کر دیا کہ عبارت کے لیے فکر کوئی لازمی شئے نہیں رہی۔ اس قسم کا انشا فارسی زبان میں خاص طور سے ملتا ہے اور اس سے ہر شخص واقف ہے۔ اسی انشا پرداز کا اثر جیسے درباری زندگی نے جنم دیا تھا، ہماری درباری شاعری پر بھی پڑا اور پھر اس کا عمومی اثر ہماری شاعری پر پڑا۔ ہمارے شعرا ہمیشہ سے الفاظ کے معاملے میں مسرف رہے ہیں۔ مدح سرائی کے ساتھ ساتھ الفاظ کے خزانوں کو لٹانا وہ منجملہ محاسنِ شعر تصوّر کرتے۔ جہاں جوشؔ کی نثر پر ہماری اسی انشا پردازی کا اثر ہے، وہاں اُن کی شاعری پر بھی ہے۔ اس حقیقت کو تسلیم کرنا ہوگا۔

چنانچہ جوشؔ کی شاعری، حتیٰ کہ اقبالؔ کی شاعری کو بھی نئی نسل کے شعرا نے جدید شاعری کا نام نہیں دیا کیوں کہ جدید شاعری نے انشا پردازی سے لفظ کے اسراف سے، خطابیات سے ہٹ کر اپنی راہ نکالی ہے۔ اس پر مغرب کا اثر غالب ہے۔ اس سے انکار نہیں۔ لیکن اب اثرِ مغرب کوئی بدعنت نہیں ہے۔ یہ چند اشارات بس نے اس لیے مہیا کر دیے ہیں کہ اس بات کو سمجھا جا سکے کہ ایسا کیوں ہے کہ باوجود اس بات کے کہ جوشؔ کتنے اہم اور بڑے شاعر تھے، نئی نسل کو ان کی شاعری میں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ اس کا تعلق اُن کے خیالات سے کم، اُن کے اسالیب سے زیادہ ہے۔

مرزا یاس یگانہ کی شاعری

سرسید اور حالی نے اپنی ہم عصر شعر و شاعری کی مصنوعیت کو دیکھتے ہوئے اصلیت (نیچرل ہونے) اور تاثر پر اس قدر زیادہ زور دیا کہ حالی کے بعد غزل گو شعرا کی جو کھیپ بالخصوص لکھنؤ میں ابھری، اس نے اپنی شاعری میں ایک نیا طرز اختیار کیا۔ لفظوں سے کھیلنے کی پرانی عادت نہ گئی لیکن لفظوں کی شعبدہ گری سے متعجب کرنے کی بجائے ایک شعوری کوشش، کچھ اظہارِ غم، آہ و بکا اور ماتم کی نظر آتی ہے۔ اسی نسبت سے سامعین کو متاثر کرنے کا مقصد بھی ان کی شاعری میں راہ پاتا ہے۔ عزیز، صفی، ثاقب، محشر، آرزو اور فانی بھی ——— یہ سب کے سب عاشق کا جنازہ بڑی دھوم سے اٹھاتے ہیں میر نے دلِ غمزدہ کی بات کو دل کے مرثیے کا نام دیا ان شعرا نے پیرویِ میر میں دل کا مرثیہ سچ مچ میں لکھنا شروع کر دیا۔ شاعری کتنی ہی فطری ہو، ایک مصنوعی شے بھی ہے۔ شاعر کوئی بھی سوانگ رچا سکتا ہے۔ چنانچہ ان کے اشعار میں اظہارِ غم موجود ہے لیکن وہ کسی فطری حالت کا نہیں بلکہ زبان کا پردردہ اور نقلی چہرے کا معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ ان اشعار میں "اثر کی بجائے تاثر ہے۔ ثاقب کا ایک غمناک شعر ملاحظہ ہو :

روتے روتے شام ہوئی ہے کب تک اشک بہائیں گی
بہتے بہتے تھمتے ہیں دریا، آنکھیں بھی تھم جائیں گی

انھی کا ایک اور متعجب کرنے والا شعر ملاحظہ ہو :

غیروں کو دکھایا مرا دل کھول کے مٹھی
مجھ سے دمِ پرسش یہ کہا اور ہی کچھ ہے

مگر یہ بزم شاعری کچھ انھیں پر مشتمل نہ تھی انھیں ایسے شعرا کی ہم عصری کا بھی شرف ملا جو صحیح معنوں میں حقیقی شاعر تھے اور جنھوں نے حقیقی شاعری کی۔ نام تو کئی ایک ہیں اور سب اہم ہیں لیکن اس وقت گفتگو ان کی ہے جنھوں نے شاعری اکتسابِ خیال سے نہیں بلکہ اپنے تجربات سے کی ہے۔ اس سلسلے میں جہاں حسرت کا نام لیا جا سکتا ہے وہاں یگانہ کا بھی ———

حالی سے پہلے ہماری غزل شخصی جذبے کے اظہار کی شے تھی۔ اس شخصی جذبے کے اظہار میں بہت سی باتیں آجاتیں، قتلِ عام کا ذکر ہوتا، صید اور صیاد کا ذکر ہوتا۔ لیکن اس کی حیثیت ایک پبلک فورم کی نہ تھی۔ حالی نے اپنی شاعری کے اصلاحی دور میں، غزل کو پبلک فورم یا منبر کی شے بنا دیا اور اس سے پند و موعظت کا کام لیا اور سایۂ عشقِ بتاں سے مکمل گریز کا انداز اختیار کیا:

اب بھاگتے ہیں سایۂ عشقِ بتاں سے ہم
کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

حالی کا یہ ردِّ عمل کچھ بے جا نہ تھا۔ کیونکہ سلاطینِ دہلی کے زمانے سے لے کر مغلیہ دورِ حکومت کے اختتام تک، مسلمان اُمرا کی زندگی تعیش اور اسراف میں بسر ہوتی اور اس کا اثر نچلے طبقوں کے لوگوں کی زندگی پر بھی محسوس کیا جاتا۔ عرس میلے ٹھیلے سب عیاشی کے اڈے بنتے۔ بازار طرح طرح کے اربابِ طرب سے مزیّن رہتا۔ غلام بچے اور کنیزیں بازاروں میں بکتیں، اُمرد اور طوائفیں دکانیں سجا کر بیٹھتیں۔ یہ بازاری کلچر مسلمانوں کے اخلاق کو تباہ کیے جا رہا تھا۔ جب دورِ محکومی میں اُمرا کا طبقہ باقی نہ رہا کیونکہ وہ سب کے سب خانہ جنگیوں میں کٹ مر کر ختم ہو گئے تھے اور صرف بازار کے لوگ رہ گئے تھے جو ہنرمند یا چھوٹے دکاندار تھے، تو درمیانہ طبقے میں زندگی کی طرف ایک نیا رویّہ کفایت شعاری اور بچت وغیرہ کا پیدا ہوا۔ اس زمانے میں ایک عام تنقید اوباشی، رندی، امرد پرستی اور طوائف بازی کے خلاف تھی۔ حالی نے یہ صحیح طور سے محسوس کیا کہ مسلمانوں کا جنسی زندگی سے حد سے بڑھا ہوا شغف ان کی تباہی و بربادی میں مددگار ثابت ہوا۔ چنانچہ یہ اسی کا ردِّ عمل تھا کہ ہماری غزلوں کو ناپاک دفتر کہہ کر اسے غرق دریا کرنا چاہا اور ملک بھر میں منادی کروا دی کہ رسم و رہِ عاشقی منسوخ۔ مگر اس کا ردِّ عمل بھی ہونا لازمی تھا۔ کیونکہ زندگی قطبین کے درمیان نقطۂ توازن کی تلاش میں رہتی ہے۔ حسرت نے زندگی کی اسی ضرورت کو محسوس کیا اور رسمِ عاشقی کو از سرِ نو تہذیبی عمل کا تقدس بخشتے ہوئے عاشقانہ غزل کا احیا کیا اور اس پر اصرار کیا کہ حسرت کو فاسقانہ غزل کہنے کا بھی حق ہے کیونکہ حسرت حق پرست ہے۔ جنسی زندگی کوئی شر نہیں بلکہ خیر ہے کہ اس سے بقائے حیاتِ انسانی ہے اور بدن روح کا ایک فطری اور مقدس گھر ہے ——— یگانہ بھی حسرت کی طرح حق پرست تھے مگر ان کی حق پرستی کا میدان مختلف تھا:

کیا بتاؤں کیا ہوں میں، قدرتِ خدا ہوں میں
میری خود پرستی بھی عین حق پرستی ہے

بظاہر تو ایسا ہی معلوم ہوتا ہے کہ یگانہ کی شاعری کا موضوع خود پرستی ہے۔ مگر ان کی

خود پرستی محیط ہے۔ حیاتِ انسانی کی تفہیم اور اس کی تنقید و تشریح پر اور چونکہ حیاتِ انسانی کو کائنات اور قضا و قدر کے رشتوں کے بغیر سمجھنا مشکل ہے اس لیے ان کے بارے میں بھی یگانہ نے اظہارِ خیال کیا ہے۔ مگر کس طرح ؟ ایک شاعر کے طرزِ سخن میں جو شخصی جذبات سے مملو ہوتا ہے۔ یگانہ کوئی فلسفی نہ تھے جو بھولے سے شاعری کے میدان میں آ گئے تھے۔ وہ ایک حقیقی شاعر تھے۔ ان کی فکر ان کے اپنے تجربات زندگی کی پروردہ تھی۔ چنانچہ اسی لیے ان کی فکر میں ایسے تضادات بھی ہیں جو بدلتے ہوئے موڈ یا تغیر کیفیت سے پیدا ہوتے ہیں۔ وہ کبھی جبر تو کبھی اختیار کی باتیں بھی کرتے ہیں مگر نہ اس طرح کہ دونوں میں تضاد نہ ہو۔ زندگی کی کئی صورتِ حال ایسی ہے جو پُر تضاد ہے اور کیا عجب جو آدمی کی زندگی ہی مجموعہ اضداد ہو۔ ایسی صورت میں اس قسم کی حرف گیری غالباً جائز نہ ہوگی کہ انہوں نے کہیں کہیں اپنے ہی کو مسترد بھی کیا ہے۔ لیکن جب یگانہ کی مجموعی فکر کا احاطہ کیا جائے گا تو ان کے فلسفیانہ اور مذہبی عقائد کے بہت سے واضح خطوط ابھریں گے اور ان کا شمار ایسے شاعروں میں کیا جائے گا جن کا کوئی مثبت پیغام بجز تنقیدِ عصر نہیں۔ یگانہ چنگیزی بغیر کسی تلوار کے تھے لیکن وہ نوکِ قلم سے کام تلوار کا لیتے۔ اپنوں بیگانوں کی پیٹھ پر اس مکھی کی طرح بیٹھ گئے تھے جو گھوڑے کی پیٹھ پر بیٹھ کر پیہم ڈسا کرتی ہے اگر گھوڑا اچھلتا اور کودتا ہے تو ایسا کیا کرے، وہ اپنا کام کیے جاتی ہے۔ مگر یگانہ کا کام صرف دوسروں ہی کو ڈسنا نہ تھا:

موذیوں کے موذی کو فکرِ نیشِ عقرب کیا

بلکہ اپنے ضمیر کی چبھن کو بھی پیش کرنا تھا۔ ایک کانٹا ضمیرِ ملامت شعار کا ان کے دل میں ایسا چبھا ہوا تھا جو انھیں ہر غلط کام پر ٹوکتا اور سرزنش کرتا۔ یہ کانٹا علی الرغم ان کے اس عقیدے کے تھا کہ وہ جبر کے قائل تھے:

مجھے دل کی خطا پر یاسؔ شرمانا نہیں آتا
پرایا جرم اپنے نام لکھوانا نہیں آتا

چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی شاعری کا موضوع اخلاقِ انسانی ہے اور اس نسبت سے نیک و بد کے مابعد الطبیعیاتی ماخذ، جبر و قدر، سزا و جزا وغیرہ کے مسائل بھی ہیں۔ لیکن وہ ان ساری باتوں کو انسانی رشتوں یا محسوس رشتوں اور حسنِ تغزل کے ساتھ پیش کرتے ہیں ہاں ضرور ہے کہ ان کا لب و لہجہ نرم اور شستہ نہیں۔ بلکہ سخت گیر اور کہیں کہیں جارحانہ بھی ہے۔ وہ ایک خدائی فوجدار کی طرح کہیں اخلاق تو کہیں اصلاح کی جنگ لڑتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ انہوں نے یہ کردار خدائی فوجدار کا خود شناسی کے فریب میں اختیار کیا۔ وہ اکثر لوگوں

کا خبط مذہب تو دیکھئے :

سب ترے سوا کافر آخر اس کا مطلب کیا

سر پھرا دے انساں کا ایسا خبطِ مذہب کیا

مگر وہ خود جس خبط میں گرفتار رہتے اس کے شدائد دیکھ نہیں پاتے تھے۔ ان کا وہ خبط اصلاح ادب اور تکمیل کردار کا تھا۔ چنانچہ ایک جگہ انہوں نے یہ بھی کہا ہے کہ میری شاعری میری علی زندگی کا آئینہ ہے۔ یگانہ کو اپنے کردار پہ ناز تو نہ تھا لیکن ان کی زندگی میں جو ریاضت اپنے کردار پہ قائم رہنے، اپنی کھال میں مست رہنے اور اپنی چادر سے باہر پاؤں نہ پھیلانے کی ملتی ہے، وہ اردو شاعروں کی زندگی میں بالعموم نظر نہیں آتی ہے۔ چنانچہ غالب اور اقبال پر وہ معترض اس نقطۂ نگاہ سے بھی تھے کہ وہ کردار کے غازی نہ تھے۔ اس کے برعکس وہ اپنے خیال میں میر تقی میرؔ اور آتشؔ کو صاحب کردار سمجھتے۔

یگانہ، میرؔ کو اردو کا سب سے بڑا شاعر جائز طور سے تصور کرتے اور وہ میرؔ کے فن شعر سے کسی قدر متاثر بھی ہیں۔ لیکن میرؔ کی شاعری کا دائرہ ان کی شاعری سے خاصا مختلف تھا میرؔ بنیادی اعتبار سے حسن و عشق اور لہجے کی نرمی اور سپردگی کے شاعر تھے۔ مگر میرؔ کے کردار کا ایک پہلو یگانہ کے کردار سے میل بھی کھاتا۔ وہ پہلو خود شناسی اور خودداری کا تھا :

اُٹھیں میرؔ تجھ سے ہی یہ خواریاں

بھائی ہماری تو قدرت نہیں

اور وہ نازک مزاجی بھی جو کبھی کبھی اکل کھرے پن کا روپ اختیار کر لیتی :

تری چال ٹیڑھی تیری بات روکھی

تجھے میرؔ سمجھا ہے یاں کم کسو نے

یگانہ بھی میرؔ کی طرح وحدت الوجودی شاعر ہیں۔ وہ اپنے سے باہر خدا کو ڈھونڈنے کے قائل نہیں اور نہ اس بات کے قائل تھے کہ جز، کل سے الگ ہو سکتا ہے۔ لیکن یگانہ کا یہ وحدت الوجودی تصور ایک غیر شخصی خدا کا تھا۔ وہ خدا کو احساسات کی دسترس سے ماورا تصور کرتے۔ وہ اس کو خواہ تجلی کی صورت میں ہو یا وحدتِ ذات کی صورت میں، مظاہر فطرت اور انسان میں نہ دیکھ پاتے۔ لہٰذا ان کا تصورِ وحدت الوجود ایک سیلِ محبت بن کر ان کے دل میں اُتر نہ پایا۔ اس قسم کے اشعار :

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام

آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا

یگانہ کے ہاں ڈھونڈے سے بھی نہیں ملتے ہیں۔ قرونِ وسطیٰ میں فلسفۂ وحدت الوجود، انسان دوستی کی تحریک کا ایک زبردست ستون تھا۔ اسی سے احترامِ آدمیت، احساسِ مروت اور ناز و نیاز حسن و عشق کی باتیں تھیں۔ اسی سے زلف و خال، کفر و اسلام کی بھی حکایتیں تھیں اسی سے مساوات کا رشتہ انسان اور انسان کے درمیان پیدا ہوا تھا۔ ورنہ اس دور میں کوئی آئینی تصورِ مساوات کا تو نہ تھا۔ ہمیں یگانہ کے یہاں اُس انسان دوستی کی کچھ کمی ملتی ہے، صرف چند اشعار سے اس کی تلافی نہیں ہو سکتی ہے :

صد رفیق و صد ہمدم پر شکستہ و دل تنگ
داورا نمی زیبد بال و پر بمن تنہا

مجھے اے ناخدا آخر کسی کو منہ دکھانا ہے
بہانہ کرکے تنہا پار اتر جانا نہیں آتا

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تلخیٔ حیات نے اور کچھ شعرائے لکھنؤ کی بدسلوکی نے ان سے وہ گداختگی دل چھین لی تھی جس سے دردِ انسانیت کی قدرِ مشترک جنم لیتی ہے۔ ایک کڑوا گھونٹ زہر کا ان کی روح میں گھلا ہوا نظر آتا ہے۔ کاش وہ اس کو پی کر اسے امرت میں تبدیل کر دیتے۔ وہ اس پائے کے نہ تو کوئی رشی منی تھے اور نہ شاعر۔ اس کے برعکس وہ اس موقف کے قائل تھے :

خود پرستی کیجیے یا حق پرستی کیجیے
آہ کس دن کے لیے ناحق پرستی کیجیے

دنیا مری بلا سے خوش ہو کہ نہ ہو،
میں اپنے سے خوش ہوں تو غمِ دنیا کیا؟

یگانہ کے ہاں اس حق پرستی کا معیار کیا تھا؟ جب میں اس بات پر غور کرتا ہوں تو اس نتیجے پر پہنچتا ہوں کہ وہ راہِ اعتدال کو پسند کرتے اور ہر چند کہ وہ دل کو "ذلیل راہ" (رہ نما) قرار دیتے ہیں، لیکن وہ جنون کی کیفیت سے کبھی دوچار نہیں ہوتے ہیں۔

ذرا اس شعر پر غور کیجیے :

اُمید صلح کیا ہو کسی حق پرست سے
پیچھے وہ کیا ہٹے گا جو حد سے بڑھا نہ ہو

اور پھر اسی شعر کے ساتھ ساتھ یہ شعر بھی پیش نظر رہے :

ادب کے واسطے کتنوں کے دل دکھائے ہیں
یگانہ حد سے گزرنا نہ تھا مگر گزرے

بہر حال یہ اسی میانہ روی اور اعتدال پسندی کا نتیجہ تھا کہ ہر چند کہ ان کے دل میں ارمانوں کے طوفان اٹھتے مگر وہ دل مار کر رہ جاتے :

اسیرؔا شوقِ آزادی مجھے بھی گدگداتا ہے
مگر چادر سے باہر پاؤں پھیلانا نہیں آتا

مگر وہ اس سیاسی غلامی کو بھی منجملۂ اسباب جبر ہی تصور کرتے :

بڑھ گئی قیدِ خودی سے اور اک قیدِ فرنگ
آزماتے ہیں وہ اب طوق و سلاسل سے مجھے

جبر کا یہ فلسفہ یگانہ کے یہاں اتنی بہت سی چیزوں کے حوالے سے آیا ہے کہ اگر اس مسئلے سے متعلق ان کے موقف کی وضاحت نہ کی جائے تو ان کی تنقید کی تیزی اور کاٹ نمایاں نہ ہو سکے گی۔ جبر و اختیار کے مسئلے پر ہمارے شعراء عام طور سے اظہارِ خیال اس لیے کرتے آئے ہیں کہ اس سے خیر و شر، سزا و جزا کے مسائل وابستہ ہیں اور کسی بھی مذہبی فکر کے دائرے میں رہتے ہوئے انسانی اخلاق کی گفتگو اس مسئلے سے دامن چھڑا کر ممکن نہیں۔ لیکن جبر و اختیار کی بحث ہمیشہ بے معنی بھی رہی ہے کیونکہ یہ مسئلہ "یا یہ یا وہ" کا نہیں ہے۔ نہ تو انسان مجبور محض ہے اور نہ مختارِ مطلق ——— وہ اپنی مجبوری میں آزاد اور آزادی میں مجبور بھی ہے۔ یہ دونوں صورتیں اضافی ہیں۔ لیکن اس سے زیادہ اہم اس بات کا جاننا ہے کہ انسان ایک BECOMING خود گر حقیقت ہے۔ وہ اپنے کو اپنے عمل سے بنا رہا ہے۔ چنانچہ اسی نسبت سے اس کی آزادی کا دائرہ بھی بڑھتا اور پھیلتا رہا ہے۔ انسان کا ایک ارتقا نوعی یا فطری ہے جس کے ذریعے وہ حیوان ناطق یا صاحب شعور بنا ہے۔ ایک بار اس مرحلہ حیات کو پہنچ کر اس نے ایک تمدنی اور تہذیبی دائرہ اپنی ترقی کا پیدا کیا جس کی رو سے اس نے ترقی کی کچھ نئی جہتیں نکالی ہیں۔ انھیں میں سے ایک یہ ہے کہ انسانی زندگی میں شر کے عنصر کو سماجی رشتوں کی تبدیلی سے کم کیا جاسکتا ہے اس حد تک کم کیا جاسکتا ہے کہ وہ غیر اہم ہو جائے لیکن بہت سے لوگ اس بات کو تسلیم نہیں کرتے ہیں کہ فطرتِ انسانی تغیر پذیر ہے، وہ پچھلے سے کچھ ہوتی رہی ہے' بدلتی رہی ہے یا یہ کہ وہ بدل سکتی ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ جس طرح حیوانات کی ایک معین فطرت ہے جس کا اظہار بہ تکرار ہوتا رہتا ہے' اسی طرح انسان کی فطرت بھی ہے، وہ اپنی ایک فطرت لے کر آتا ہے۔ چنانچہ جو لوگ اس طرح سوچتے ہیں وہ خیر و شر کو اس کی فطرت میں دیکھتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا انسان کے علاوہ بھی کسی دوسرے

حیوان میں خیر و شر کی ملی جلی فطرت ملتی ہے، کیا کوئی شیر جب اپنی غذا کے لیے کسی جانور کا شکار کرتا ہے، یا تحفظ جان کے لیے اپنے سے کسی قوی تر جانور سے لڑ پڑتا ہے یا یہ کہ انسان پر حملہ کرتا ہے تو ایسا اپنی فطرت کے مطابق کرتا ہے یا کسی خیر و شر کے تصور کے تحت۔ جواب واضح ہے کہ خیر و شر کا مسئلہ صرف انسان کے ساتھ وابستہ ہے، اس سے باہر نہ تو خیر ہے اور نہ شر، بلکہ زندگی کا ایک ایسا سانچہ ہے جو خیر و شر کے سوال سے بے نیاز ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ سوال بھی اہم ہے کہ ایسا کیوں ہے کہ انسان میں خیر و شر کی تمیز ہے اور ایسا کیوں نہیں ہے کہ وہ خیر و شر کی تمیز سے مبرا ہو۔

میں اس مسئلے پر گفتگو اس روایتی فکر سے کروں گا جو ہمارے معاشرے میں ابتدائی دورِ اسلام سے جاری رہی ہے۔ ایک گروہ ہے جو یہ کہتا ہے کہ اللہ تعالیٰ خیر محض ہے اور خیر محض سے کوئی شر پیدا نہیں ہو سکتا اور اگر یہ کہا جائے کہ قدرتِ کاملہ سے کچھ بعید نہیں اور نہ کچھ محال تو یہ یوں درست نہیں ہے کہ خدا اپنی نفی پر قادر نہیں ہے ——— چنانچہ شر کی ذمہ داری ابلیس پر ڈالی جاتی ہے اور یہ وہی ابلیس ہے جس نے آدم علیہ السلام کو سجدہ کرنے سے انکار کیا اور پھر بعد میں بی بی حوا کو بہکایا اور پھر بی بی حوا نے آدم کو پھسلایا۔ بہرحال ان کا خیال ہے کہ وہی ابلیس انسان کو شر کے لیے ورغلاتا رہتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو انسان کے سارے بُرے افعال کی سزا شیطان کو ملنی چاہیے نہ کہ انسان کو اور پھر یہ بھی سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا خدا نے اسے اسی کام کے لیے پیدا کیا ہے؟ دوسرا گروہ یہ کہتا ہے کہ انسان من منجانب رب نیک و بد کی تمیز اسی لیے دی گئی ہے کہ وہ شیطنت اور برائیوں کو پہچانے اور اگر وہ شیطان کو دور رکھنے اور برائیوں سے بچنے میں ناکام رہتا ہے تو اس کی ذمہ داری خود اس کے سر ہے نہ کہ شیطان کے سر۔ اسی صورتِ حال سے متعلق یہ شعر کہا گیا ہے:

درمیانِ قعرِ دریا تختہ بندم کردہ ای
باز می گوئی کہ دامن تر مکن ہشیار باش

اب یہاں ایک دوسرا مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ انسان میں نیک و بد کی تمیز کیوں کر پیدا ہوئی۔ کیا یہ تمیز از خود اس نے اپنے اندر پیدا کی یا یہ کوئی شے کسی غلط راستے سے اس کے اندر آئی اور بعد میں ایک خوبی میں تبدیل ہو گئی ——— مذہبی فکر خواہ وہ سیحی ہو یا اسلامی، اسی آخر الذکر نقطۂ نظر کو اپناتی آئی ہے کہ نیک و بد کی تمیز انسان میں، اس نافرمانی سے پیدا ہوئی جو شیطان کے بہکانے سے حضرت آدمؑ سے سرزد ہوئی اور ابلیس میں شر پیدا کرنے کی آزادی بھی خدا کے حکم کی نافرمانی سے پیدا ہوئی۔ چنانچہ ان دونوں پہلوؤں سے شر بنیادی حیثیت سے حکمِ الٰہی کی نافرمانی

سے پیدا ہوا، یعنی اگر ابلیس نے انکار نہ کیا ہوتا :

اُسے روزِ ازل انکار کی جرأت ہوئی کیوں کر

اور اگر حضرت آدمؑ شجرِ ممنوعہ کے پاس نہ گئے ہوتے جو اللہ تعالیٰ کی حکم عدولی تھی تو نہ تو شر وجود میں آتا اور نہ خیر ——— کیونکہ خیر کو شر ہی کے تضاد سے پہچانا گیا ہے۔ فلاسفہ یہ تمثیلی انداز اختیار نہیں کرتے ہیں۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ انسان اور حیوان کے درمیان بنیادی خطِ امتیاز شعور کا ہے جس کا خارجی روپ زبان speech ہے۔ انسان نے اس حیوانی سرحد کو کیوں کر پار کیا؟ ارتقائی فکر کے حکما اس سے متعلق اپنی تاویلیں پیش کرتے ہیں اور مذہبی مفکرین اسے ایک رمز یا سرّ الٰہ تصور کرتے ہیں لیکن یہ بات سبھی تسلیم کرتے ہیں کہ جب تک انسان کا پیش رو حیوان اپنی فطرت کے ساتھ متحد تھا اور اس کی ہدایت اس طرح ہوتی جس طرح کہ شہد کی مکھی کی ہوتی ہے، وہ نیک و بد سے بے نیاز تھا۔ لیکن جب وہ شعور سے دوچار ہوا یعنی حیوانِ ناطق بنا، جس کے ایک معنی تمیز کرنے والے انسان کے بھی ہیں، جیسا کہ یہ لفظ HOMO SAPIENS بتاتا ہے تو اس نے اپنے کو نہ صرف خارج کی فطرت بلکہ اپنی فطرت سے بھی ممیّز کیا۔ شعور کے پیدا ہوتے ہی جو زبان LANGUAGE کی اندرونی حقیقت ہے، اس نے ایک کمی، ہیچ میرزی، نہ کچھ ہونے کا احساس، ایک خلا اپنے اندر محسوس کیا اور پھر اسی کے ردِعمل میں کچھ بننے، کچھ حاصل کرنے یا تحصیلِ ذات کا شعور اس میں پیدا ہوا ——— لیکن کسی اثباتی عمل سے پہلے اس میں، خود اپنی فطرت کو نہیں کہنے، اسے زیر کرنے، اس پر قابو پانے کا حوصلہ بھی اس میں پیدا ہوا کہ آزادی کا پہلا کلمہ "نہیں" ہے اور اسی "نہیں" سے اخلاق پیدا ہوا ہے ——— چنانچہ اخلاقیات کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ قدیم سے قدیم معاشرے میں بھی اس آدمی کی بڑی عزت کی جاتی جو اپنے نفس کو مارتا، جو اپنی ضرورتوں کو کم کرتا، اپنے غم و غصہ اور شہوانی جذبات پر قابو پاتا۔ اسی عملِ نفی سے رشی منی، سادھو سنت، متقی پرہیزگار اور صوفی و صافی بنے ہیں۔ چنانچہ جب نٹشے نے اوورمین O''ERMAN کے تصور سے مسیحی بساطِ اخلاق کو الٹنا چاہا تو اس نے اوورمین کے اخلاق میں پھر بھی اس بات کو قائم رکھا کہ "اوورمین وہ ہے جو اپنے اوپر غالب آتا ہے"

اب دیکھیے کہ اپنے اوپر غالب آنے کی بھی دو صورتیں ہیں۔ ایک زُہد، تہی دستی سے اور ایک زہر پُردلی سے پیدا ہوتا ہے۔ گوتم ایک راجہ کا بیٹا تھا، اس کی تپسیا (تپش۔ آگ سے گزرنا) پُردلی سے تھی۔ چنانچہ وہ نٹشے کا اوورمین بھی تھا۔ وہ اپنے نفس پر اپنی پُردلی سے غالب آیا تھا لیکن اس کی یہ تپسیا ایک ذریعہ تھی اس شکتی یا قوت حاصل کرنے کا جس سے عالمِ انسانی وجود میں آتے ہیں۔ چنانچہ جب گوتم سے اس کے ایک شاگرد نے پوچھا، آپ یہ شکتی کس لیے حاصل

کرنا چاہتے ہیں، کیا آپ کا مقصد ملکوں کی فتح کرنا ہے، کیا آپ کا مقصد انسانوں پر حکمرانی کرنا ہے، کیا آپ کا مقصد دنیا کے عیش و عشرت کو سمیٹنا ہے۔ تو گوتم نے جواب دیا۔ میرے عزیز شاگرد یہ سب کچھ نہیں تیکشی حاصل کرنے کا واحد مقصد یہ ہے کہ ایک نیا عالم خلق کیا جاتے۔ انسانی ماحول کو ایک بہتر ماحول سے بدلا جائے۔ لیکن افسوس کہ اس کے پیرو بھکشو حضرات اور زاہدان باصفا، گوتم کی اس بات کو پا نہ سکے اور وہ "جادۂ راہِ فنا" میں کھو گئے۔

لیکن ان کی یہ گمرہی ایک دوسری حکایت ہے، مجھے تو یہ بات اس لیے درمیان میں لانی پڑی کہ میں نے محسوس کیا کہ یگانہ کا رویہ انسان کی تخلیقی قوت کے بارے میں وہ نہیں ہے جو اقبالؒ کا ہے:

تو شب آفریدی چراغ آفریدم
تو گِل آفریدی ایاغ آفریدم (اقبالؔ)

اس کے برعکس وہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں:

ازل سے تیرا بندہ ہوں ترا ہر حکم آنکھوں پر
مگر فرمانِ آزادی بجا لانا نہیں آتا

مگر اس کے باوجود ان کے بطن میں روح ایک سنیاسی کی تھی۔ وہ تکمیل کردار کی خاطر ہر طرح کی آزمائش سے گزرنا گوارا کرتے تھے، اور یہ رجحان ان میں اپنی ذات کو ایذا پہنچانے کی حد تک قوی تھا۔

وحدت الوجودی صوفیوں کے بارے میں یہ اعتراض عام طور سے کیا جاتا رہا ہے کہ جب بقول ان کے سب کچھ وہی وہ ہے اور خدا سے باہر کوئی شے نہیں تو پھر نہ کچھ شر ہے اور نہ فساد، زندگی میں ہر چیز کی آزادی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ بعض شعرا نے فلسفۂ وحدت الوجود کے تحت ایک قسم کی آزادی بعض ایسے امور میں برتی ہے جن پر شریعت نکتہ چیں رہی۔ مثلاً سماع اور نشے کی حرمت۔ لیکن اس آزادی سے ان کے کردار کے تنزیہی پہلو میں کوئی خاص نقص واقع نہیں ہوا ہے۔ میر ایک وحدت الوجودی شاعر تھے۔ مگر ان کی زندگی میں تنزیہ اور درویشی بھی تھی۔ بات یہ ہے کہ رندانہ زندگی مانع درویشی نہیں ہے اور قلندر کا رویہ رند کے رویے سے ذرا کم ہی مختلف ہوتا ہے۔ غالب بیک وقت رند بھی تھے اور قلندر بھی:

کیا زہد کو مانوں کہ نہ ہو گرچہ ریائی
پاداشِ عمل کی طمعِ خام بہت ہے

چنانچہ قلندر ہو کہ رند دونوں ہی اس طمعِ خام سے آزاد ہوتے ہیں جس کا تعلق حور و غلمان

کے حصول سے ہے۔ یگانہ کا بھی ایک شعر اسی وضع کا ہے :

یادِ خدا کا وقت بھی آئے گا کوئی یا نہیں
یادِ گناہ کب تلک شام و سحر نماز ہیں

وہ "یادِ خدا" جو طمعِ خام سے آزاد ہو اور وہ نماز جو بے نیازِ اجر ہو، یگانہ اسی یادِ خدا اور نماز کے قائل تھے۔ اس سے ان کی زندگی میں جو تنزیہی اور تجریدی پہلو نکلتا ہے، وہی ان کے ضمیرِ ملامت شعار کی بھی وضاحت کرتا ہے۔ یگانہ ایک شاعر تھے، اور عام طور سے شاعر کی زندگی، دلدادۂ لذتِ حیات کی زندگی ہوتی ہے۔ لیکن یگانہ نے تکمیلِ کردار کے پیشِ نظر بہت سی لذتوں کو اپنے اوپر حرام کر رکھا تھا ـــــ اور ایسا صرف کردار کی خاطر تھا، ایک ایسا کردار جو آپ اپنا انعام ہوتا ہے۔ کانٹ کے فلسفے میں تو انسان مرنے کے بعد بھی تکمیلِ کردار کے عمل کو جاری رکھتا ہے اور وہ ہر قسم کے اجر سے بے نیاز ہوتا ہے۔ ہندوؤں میں تجسیم INCARNATION کا فلسفہ بھی اسی سے پیدا ہوا ہے۔

یگانہ کی شاعری میں اس بے نیازی کا مضمون اکثر و بیشتر ملتا ہے :

داورِ حشر ہوشیار، دونوں ہیں امتیاز رکھ
بندۂ نا امید اور بندۂ بے نیاز ہیں

وہ خدا کے کرم سے بے نیاز نہ تھے (جیسا کہ بندۂ نا امید لا تقنطوا سے پتا چلتا ہے) بلکہ کارِ خیر کے اجر سے بے نیاز تھے۔ وہ ایک ایسا سجدہ اس کے آستان سے دور اس کے غیب میں چاہتے جس میں کوئی طمعِ خام نہ اس دنیا کی ہو نہ اُس دنیا کی :

طاعت ہو یا گناہ پسِ پردہ خوب ہے
دونوں کا جب مزا ہے کہ تنہا کرے کوئی

اس شعر کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے جب وہ یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں :

بندۂ فطرتِ مجبور ہوں مختار نہیں
ہاں ندامت میں ہے شک جرم سے انکار نہیں

اسی کے ساتھ ساتھ ان کے یہ اشعار بھی پیشِ نظر رہیں :

سمجھ میں آگیا جب عذرِ فطرتِ مجبور
گناہگارِ ازل کو نیا بہانہ ملا!

فطرتِ مجبور کو اپنے گناہوں میں ہے شک
وا رہے گا کب تلک توبہ کا در میرے لیے

اوّل تو یہ کہ یگانہ شک کے عالم میں ہیں، وہ پوری طرح اپنی ذمہ داری سے دست بردار بھی نہیں ہوتے ہیں لیکن دبی زبان سے یہ کہتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ گناہ کیا ہو تو توبہ کروں۔ چنانچہ اسی نسبت سے انہیں اپنے کردہ گناہوں کی ندامت میں بھی شک ہے۔ لیکن اس سے انکار نہیں کہ انھوں نے جرم کیا۔ ان دونوں پہلوؤں میں ایک خاصا تضاد ہے اور یہ تضاد یگانہ کے یہاں مختلف جگہوں میں ملتا ہے۔ وہ جھموں میں پھنسے ہوئے ایک آدمی تھے اور انھوں نے اپنی اس کیفیت کو بیان بھی کیا ہے :

ہاں وسعتِ زنجیر تک آزاد ہوں میں بھی
ہستی مری مجموعۂ اضداد رہے گی
شیطان کا شیطان فرشتے کا فرشتہ
انسان کی یہ بوالعجبی یاد رہے گی

یگانہ جس قد و قامت کے شاعر تھے اس کے لحاظ سے جبر و قدر کے مسائل سے متعلق ان کی یہ فکر خاصی دلچسپ ہے۔ مگر وہ چیز وہیں پر ختم ہو جاتی ہے۔ ان مسائل سے متعلق ان کی شاعری میں وہ لطف نہیں ہے جو غالبؔ کی شاعری میں ہے۔ ضد کی بات اور ہے ورنہ سمجھ میں نہیں آتا ہے کہ بقید ہوش و حواس وہ غالبؔ کے منہ کیوں آئے۔ شاید اس لیے کہ غالبؔ کا ریختہ اولاً فارسی محاورے میں تھا اور جا بجا انھوں نے عروضی آزادیوں سے بھی کام لیا ہے اور ایسا ہی غیر معتدل رویّہ یگانہ اپنی آتش پرستی میں بھی اختیار کرتے ہیں جب وہ غالبؔ کے اشعار کے مقابلے میں آتشؔ کے اشعار پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ بہرحال یہ تو ایک ضمنی بات تھی جو اس بات کا ایک اشارہ مہیا کرتی ہے کہ جب خودی بگڑ جاتی ہے تو وہ خود پرستی اور خود رائی کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ یگانہ خود پرستی اور خود رائی کا شکار ہو گئے۔

یگانہ کے سلسلے میں ان کی خودی اور یکتائیت کی بات اکثر درمیان میں لائی جاتی ہے اور ان کا یہ دلچسپ شعر بھی نقل کیا جاتا ہے :

خودی کا نشہ چڑھا آپ میں رہا نہ گیا
خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا

علامہ اقبال نے خدا کو انسان کی آئیڈیل فطرت قرار دیا ہے (خطبات) اور تخلقوا باخلاق اللہ کہہ کر انسان کو اس راہ پر ڈالنا چاہا ہے کہ وہ خدا کی صفات اپنے اندر پیدا کرے۔ ویسے بھی چونکہ انسان کو اللہ نے اپنی صورت پر خلق کیا ہے اور اس میں اپنی روح پھونکی ہے اس لیے انسان ایک چھوٹے پیمانے ہی پر سہی، کچھ صفات الٰہیہ کا حامل ہوتا بھی ہے، چنانچہ اس

میں خود بینی وخود آرائی کی صفات بھی ہیں اور اسی خود بینی اور خود آرائی کو اقبال نے خودگری کا نام دیا ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کا نقطۂ نظر دور حاضر کے وجودیوں کے نقطۂ نظر سے بہت قریب ہے۔ وجودیوں کا موقف یہ ہے کہ انسان کسی مخصوص جوہر ESSENCE کے ساتھ پیدا نہیں ہوتا ہے جس کو وہ ممکنہ سے حقیقی بناتا ہے یعنی تحصیل ذات کرتا ہے۔ اس کے برعکس وہ ایک مستقبل منیر موجود FUTURE ORIENTED EXISTANT ہوتا ہے اور اس کا یہ مقدر ہے کہ وہ اپنا جوہر پیدا کرے خودگری کے ذریعے، چنانچہ اپنے عمل سے اپنے کو بناتے رہنے کا عمل ساری زندگی جاری رہتا ہے۔ چنانچہ علامہ اقبال لکھتے ہیں کہ خودی کا فلسفہ معرفت اور علم کا نہیں ہے۔ یہ چیز عشق کے حصے میں آئی ہے، بلکہ کچھ بننے اور ہونے کا مسئلہ ہے۔ چنانچہ اس نقطۂ نظر سے وہ جہاں عمل، یعنی مقصد آگاہ عمل، اور مستقبلیت پر زور دیتے ہیں وہاں اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ خودی کو خدا میں جذب ہونے سے بچانا بھی ہے۔ کیونکہ انسان کا مقصد آگاہ اور مستقبل منیر عمل، ایک نہ ختم ہونے والا سفر ہے، اس کی زندگی کا انحصار ہی سفر پر ہے، اس میں کوئی منزل نہیں ہے۔ چنانچہ علامہ اقبال مقام بندگی کے بدلے جو اصل میں دردمندی آرزومندی کا دوسرا نام ہے، خدائی لینے کے لیے اس لیے تیار نہ تھے کہ خدا ہر خواہش سے بے نیاز ہے

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزومندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

میر نے اسی خیال کو اور بھی عمدگی سے پیش کیا ہے:

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گر دلِ بے مدعا ہوتے

یگانہ مغرب سے واقف تو تھے لیکن غالباً اس حد تک نہیں کہ اس سے صحیح طور سے استفادہ کر سکتے۔ لیکن وہ مشرق اور اپنے معاصر ادب سے خوب واقف تھے جوان کے زمانے میں مغرب سے خاصا متاثر تھا۔ وہ تنقید میں جہاں ڈاکٹر جانسن کی LIVES OF POETS پڑھے ہوئے تھے وہاں حالی اور شبلی کی تنقیدات کا بھی بڑا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ وہ رابندر ناتھ ٹیگور کی شاعری سے بھی خاصے متاثر تھے لیکن ان کا نقطۂ نظر ادب میں کلاسیکیت کا حامل تھا۔ وہ حالی کی طرح قوتِ متخیلہ کو قوتِ ممیزہ کا تابع رکھنا چاہتے اور اشعار میں تعقل کو اس حد تک راہ دیتے کہ ابلاغِ معنی میں نہ تو کسی قسم کا ابہام پسند کرتے اور نہ کوئی تعقید۔ ان کا تنقیدی رجحان، ان کے زمانے کے عام شعری اور تنقیدی رجحان سے مختلف تھا۔ عام رجحان اس انقلابی رومانیت کا تھا جس کی نمایندگی اقبال کا یہ شعر کرتا ہے۔

سلطانیِ جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے مٹا دو

اور یہی روحانیت شعر و ادب میں نئے فارم اور نئے آہنگ کو اپنانے، الفاظ کو نئے طرز سے برتنے اور ایک جدید جدت کو شاعری میں جگہ دینے میں نظر آتی ہے۔

یگانہ کے لیے نہ تو اقبال اور نہ جوش، نہ اختر شیرانی اور نہ مجاز، ان میں سے کوئی بھی قابلِ قبول نہ تھا۔ ان کی تمام تر پسندیدگی اکبرالہ آبادی کے کلام اور کم و بیش ان کے جیسے خیالات کی تھی۔ چنانچہ ان کے فلسفۂ خودی کا رخ، باہر کی جانب نہیں یعنی مستقبل آفرینی کی جانب نہیں بلکہ اندر کی جانب یعنی تنقیدِ نفس اور تنقیدِ ذات کی جانب تھا۔ ان کا زمانہ آدمی سے خالی تھا اور وہ چراغ لیے آدمی کو ڈھونڈ رہے تھے، مگر ان کو یہ بتانے والا کوئی نہ تھا کہ وہ جس آدمی کو ڈھونڈ رہے تھے وہ تو رومی کے زمانے میں بھی نہ تھا۔ وہ تو سقراط کے پیدا ہونے سے پہلے ہی مر چکا تھا اور سقراط خود بھی ایک رُو بہ انحطاط تہذیب کا ناقد تھا۔ میں یگانہ کا مقابلہ سقراط سے نہیں کر رہا ہوں بلکہ یہ بات سامنے لانا چاہتا ہوں کہ یگانہ ایک مرتی ہوئی تہذیب کے ناقد تھے۔ وہ میرؔ اور آتشؔ کی درویشانہ زندگی، ان کی خودداری اور غیوری کی طرف بار بار اشارہ کرتے ہیں۔ چند درویش صفت شعرا اور فقرا نے آئی ہوئی دولت کو ٹھکرا دیا مگر یہ کوئی معمولِ زندگی تو نہ تھا۔ مشرق کیا تھا، ایک مطلق العنان بادشاہ اور سب نوکر چاکر، رعایا اور رعیت۔ ہاں چند درویشوں نے اپنی خودی کو ابھارا۔ یگانہ اس سے کچھ فریب سا کھا گئے، بہر حال انھوں نے اسی مشرقی خودی کو اپنایا جس کا اظہار میرؔ کے اس شعر میں ہوا ہے :

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنہیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

یگانہ نے بھی اس معنویت کے کئی شعر کہے ہیں :

بندے نہ ہوں گے جتنے خدا ہیں خدائی میں
کس کس خدا کے سامنے سجدہ کرے کوئی

بندۂ خود شناس ہے اپنے ہی پیرہن میں مست
بوئے خودی کو پیش کیا سجدہ گہِ ایاز میں

زہے معراجِ انسانی کہ بندہ ہوں تو اپنا ہوں
چڑھایا خود پرستی نے نگاہِ دوست و دشمن پر

نگاہِ یاس سے ثابت ہے سعیِ لاحاصل
خدا کا ذکر تو کیا بندۂ خدا نہ ملا

مشرق کا وہی سنیاسی اور وہی صوفی جس کی عزت اس لیے ہوتی کہ اس کی حاجت محدود، اسے اپنے نفس پر قابو ہے، ان کے اشعار میں بار بار ابھرتا ہے۔ اس کو سیاست سے بھی کوئی غرض نہیں، اس کو طاقت سے بھی کوئی علاقہ نہیں کہ سیاسی طاقت بھی اس کے نزدیک شر کا سرچشمہ تھی۔ اس کو فخر اپنے دل کی روشنی اور اس بات پر ہے کہ بغیر کسی طمع خام کے اس نے اپنے نفس کو مار رکھا ہے:

وہ مرد ہے جو زیر کرے دیوِ نفس کو
وہ مرد کیا جو پیرِ فلک سے پچھڑ گیا

مگر یہ پارسائی، بُزدلی اور ہمت عالی سے ہے نہ کہ فیضِ تنگ دستی سے:

ترکِ لذتِ دنیا کیجیے تو جس دل سے
ذوقِ پارسائی کیا، فیضِ تنگ دستی ہے

یگانہ کی یہ پارسائی یا نفس کشی، کہاں تک اُن کے معیار کے مطابق تھی، یہ ایک دوسری حکایت ہوگی۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ ان کی شاعری ان کی زندگی کا پرتو ہے، نہ کہ ان کی تخیل کی آفرینش محض۔ ان کی شاعری تمام تر ان کی زندگی کا اظہار ہے۔ مگر زندگی کے صرف ایک پہلو کا اظہار ہے جس کا تعلق دنیا یا زمانے سے پیکار کا ہے۔ وہ بہت ہی زیادہ ایک منفرد آدمی تھے۔ وہ اپنی خود رائی میں کسی کی پیروی کے قائل نہ تھے:

خضرِ منزل اپنا ہوں، اپنی راہ چلتا ہوں
میرے حال پہ دنیا کیا سمجھ کے ہنستی ہے

کوئی بندہ عشق کا، کوئی بندہ عقل کا
پاؤں اپنے ہی نہ تھے قابل کسی زنجیر کے

یہ آزاد روش آدمی، یگانہ اپنے کو فرقہ جبریہ میں شمار کرتا لیکن روح ایسی آزاد پائی کہ اس کے جسم میں کسمساتی رہی:

ایسی آزاد روح، اس تن میں
کیوں پرائے مکان میں آئی؟

اور جس طرح ان کی روح ان کے بدن میں اجنبیت محسوس کرتی اسی طرح وہ پورے

معاشرے میں ایک شدید احساسِ بیگانگی محسوس کرتے۔ بالخصوص اس زمانے سے اور زیادہ جب شعرائے لکھنؤ ان سے بہ محاورۂ غالبؔ "گوہار" لڑنے لگے اور ان پر رزق کے سارے دروازے بند کرنے کی بھی کوشش کی۔ اس زمانے میں اپنی خودداری اور سنیاسیت کو راہ دیتے ہوئے انہوں نے بڑی سختیاں جھیلی ہیں۔ اس زمانے کی زندگی کا اظہار کئی اشعار میں ہوا ہے مگر اس لطفِ بیان کے ساتھ کہ وہ عمومیت کے حامل ہیں :

دلِ طوفان شکن تنہا جو آگے تھا سو اب بھی ہے
بہت طوفان ٹھنڈے پڑ گئے ٹکرا کے ساحل سے

دیکھتے رہ گئے یاسؔ آپ نے اچھا نہ کیا
ڈوبتے وقت کسی کو تو پکارا ہوتا

چنانچہ ان کا حد سے بڑھا ہوا احساسِ خودی، جسے انہوں نے خود پرستی کا نام دیا ہے، آدمی تو آدمی خدا کے احسان کا بھی روادار نہ تھا۔ بندہ اور بے نیاز، یہ دو متضاد کیفیتیں ہیں لیکن وہ اس کج مرتبے سے بھی دوچار تھے کہ کیونکر بندگی میں شان بے نیازی برتی جاتے، وہ اپنی اس جنگ میں ایک شکست خوردہ انسان تھے۔ چنانچہ وہ ساری شکست خوردگی اور شکستگی ان کے طنز اور استہزا کی تلخی میں ڈھل گئی ہے۔ یوں بھی وہ بنیادی جہت سے طنز، نیش زنی، تمسخر اور استہزا کے شاعر تھے۔ ایک شریر مسکراہٹ ان کے چہرے پر ہمیشہ کھیلتی رہتی۔ شاید وہ اپنے طنز کو مزاح سے ملیح اور گوارا کر لیتے مگر شکستِ خودی نے ان کی روح میں ایک ایسی تلخی گھول رکھی تھی کہ ان کے طنز میں کوئی گداز، نرمی اور شفائے زخم نہیں ہے۔ اس فن کا ماہر غالبؔ گزرا ہے۔ غالبؔ کسی پر طنز کرنے سے پہلے اپنے کو پستی میں لے جاتے، اپنی قدر و قیمت کو گھٹاتے، اپنے کو ہیچ ظاہر کرتے پھر اپنے حریف پر اس طرح وار کرتے کہ وہ اپنے بلند بانگ دعووں کے ساتھ ڈھیر ہو جاتا۔ یگانہؔ اکثر اپنے اشعار میں مستم ظریفت IRONY کی بات کرتے ہیں لیکن وہ IRONY کے بجائے ایسا کھلا وار کرتے ہیں کہ اس سے وہ گوشمالیٔ فطرت نہیں ہو پاتی جو طنز کا مقصد ہے۔ یگانہؔ کا طنز کبھی کبھی بہت ہی بھونڈا ہو جاتا ہے اور مخاصمانہ تو ہمیشہ ہی رہتا ہے۔ ان کے طنزیہ کلام میں یہ دونوں ہی عیب ملتے ہیں :

جیسے دوزخ کی ہوا کھا کے ابھی آیا ہے
کس قدر واعظِ مکّار ڈراتا ہے مجھے

چند اشعار کے ذریعے انھوں نے اپنے اس طنزیہ اسلوب کی وضاحت خود بھی کی ہے :

نہ خداؤں کا نہ خدا کا ڈر، اسے عیب جانیے یا ہنر
وہی بات آئی زبان پر جو نظر پہ چڑھ کے کھری رہی

مردانِ عمل کو اجر کی پروا کیا — خود ذوقِ عمل اجر ہے، اندیشہ کیا
دنیا میری بلا سے خوش ہو کہ نہ ہو — میں اپنے سے خوش ہوں تو غمِ دنیا کیا

کہاں یہ دعویٰ کہ جو کبھی حد سے گزرا نہ ہو، یعنی حق پر ثابت قدم رہا ہو، وہ پیچھے کیا ہٹے:

امید صلح کیا ہو کسی حق پرست سے
پیچھے وہ کیا ہٹے گا جو حد سے بڑھا نہ ہو

اور کہاں یہ اعترافِ لغزش:

ادب کے واسطے کتنوں کے دل دکھائے ہیں
یگانہ حد سے گزرنا نہ تھا مگر گزرے

یگانہ میں ایذا طلبی تو تھی ہی، لیکن سوال یہ ہے کہ ان میں کچھ ایذا رسانی بھی تھی، یہ بات کہ "دوسروں کے دل دکھائے ہیں" کیا اس رجحان کا ایک اشارہ نہیں ہے۔ ماہر نفسیات کا تو یہ کہنا ہے کہ جس کے یہاں ایذا طلبی ہوتی ہے اس کے یہاں کچھ نہ کچھ ایذا رسانی بھی ہوتی ہے۔

جب تک یاس، یگانہ بنے نہ تھے اُن کا نشتر یاس اتنا چنگیزی نہ تھا جتنا کہ وہ یگانہ چنگیزی بننے کے بعد ہوا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بھیک مانگنے سے یا دستِ سوال دراز کرنے سے یا زاویے میں بیٹھ کر درویشی کا سوانگ رچانے اور فتوحات پہ گزارا کرنے سے خودی جاتی رہتی ہے خودی کے استحکام کے لیے محنت اور اکل حلال ضروری ہے لیکن اس کے ردعمل میں یہ بھی صحیح نہیں ہے کہ بھیک سے بہتر چنگیزیت ہے۔

خواہ پیالہ ہو یا نوالہ ہو
بن پڑے تو جھپٹ لے بھیک نہ مانگ

یہ جارحانہ انداز خواہ وہ کسی شئے کے ردعمل ہی میں کیوں نہ ہو، اس بات کا غماز ہے کہ شاعر کے یہاں، اصولِ خودی کے برخلاف، اصولِ عشق کارفرما نہ تھا جو خودی کو متوازن رکھتا ہے صوفیوں نے اس راز کو سمجھ لیا تھا اسی لیے جہاں انہوں نے خودی کو بیدار کیا وہاں انہوں نے تعلیمِ عشق بھی دی جو نرمی، معصومیت، الفت اور سپردگی کے جذبات سے عبارت ہے اور یہی جذبات عرفانِ حقیقت میں بھی رہنمائی کرتے ہیں۔ یگانہ گفتگو تو ساری صوفیوں ہی کی اصطلاحوں اور محاوروں میں کرتے ہیں اور میر اور آتش کی پیروی میں ان سے اسی کی توقع بھی تھی۔ لیکن

ان کے ہاں تصوف کی دل گرمی نہیں ملتی ہے۔ ان کا فلسفۂ وحدت الوجود، غیر شخصی، تعقلی اور ناآشنائے عشق ہے، جیسا کہ میں شروع میں بھی کہہ چکا ہوں، صوفیہ کے یہاں عشق ہی منکشف رازہستی ہے، کہ عشق عین حقیقت ہے۔ اس کو مسیحیت میں یوں کہا گیا ہے کہ خدا محبت ہے۔ لیکن یگانہ عشق کو زندگی کا مقصد نہیں بلکہ ایک آلۂ کار تصور کرتے :

عشق ہی عین زندگی تو نہیں
ہاں مگر زندگی کا آلۂ کار

اگر عشق زندگی کا آلۂ کار ہے تو پھر مقصد حیات کیا ہے ؟ طاقت ؟

کیونکہ عرفان الٰہی اور عشق ایک شے ہے۔ عشق خود ایک قوت ہے جو کائنات میں جاری اور ساری ہے۔ کوئی شخص کائنات میں جاری اور ساری نہیں ہو سکتا ہے وہ اس سے باہر ہوگا۔ اسی لیے اقبال کو فلسفۂ وحدت الوجود کی تشریح میں دشواری حائل ہوئی۔ وہ اس کا فیصلہ نہ کر سکے کہ خدا عشق ہے یا شخص۔ بلکہ اس کے برعکس دونوں کو متحد کیا۔ بہر حال موضوع گفتگو کچھ اور ہے۔ یگانہ کم از کم سپردگیٔ عشق سے بیگانہ نظر آتے ہیں :

ایسے دو دل بھی کم ملے ہوں گے
نہ کشاکش ہوئی نہ جیت نہ ہار

عشق کی مدح میں ایک آدھ شعر یار باعی سے اس کی تلافی نہیں ہوتی ہے :

کس دھن میں کوہکن نے تیشہ باندھا
سرپھوڑ کے خود موت کا آنگا باندھا
قدموں سے لپٹ گئی حیات ابدی
کیا عشق کے سر اجل نے سہرا باندھا

جب شاعری قوتِ عشق سے بیگانہ ہوتی ہے تو وہ فلسفیانہ دانش یا عام انسانی تجربات سے حاصل کی ہوئی دانش اور بینش سے علاقہ رکھتی ہے۔ یگانہ نے اسی کو فلسفۂ حیات کی تشریح و تنقید قرار دیا اور یہ لکھا کہ میں نے عشق کی چاشنی، زندگی کے تلخ حقائق کو گوارا بنانے کے لیے استعمال کی ہے۔ زندگی سے متعلق دانش و بینش کی شاعری کا بڑا مقام ہے۔ بشرطیکہ اس شاعری کا دائرہ وسیع ہو اور وہ شاعری گوئٹے اور غالب کی شاعری جیسی ہو۔ یگانہ کی شاعری کا دائرہ محدود ہے۔ یہ گھومتی ہے، ان کے اپنے تجربات زندگی کے گرد۔ بہ حیثیت ایک فرد ان کی زندگی کا رشتہ کائنات اور خدا سے بھی تھا، اس لیے وجودی ناتے سے انھوں نے خدا اور کائنات کی حقیقت سے متعلق بھی گفتگو کی ہے۔ مگر نہ ایسی کہ کسی نئے وجدان کا در کھلتا ہو۔

ان کی شاعری میں ایک ضربت' ایک کاٹ' ایک نکیلا پن اور تیزابیت ایسی ہے کہ انھیں کبھی بھی بھلایا نہیں جا سکتا۔ لیکن اقلیم فکر میں ان کا استحقاق مرتبہ بہت ہی کمزور ہے شاید اس لیے کہ انھوں نے اپنی ساری توجہ کلاسیکی طرز کے کمالِ فن پر صرف کی اور وہ اسی کے لیے یاد رکھے جائیں گے۔ انھوں نے جو مشن اپنے سامنے رکھا تھا وہ حق گوئی اور شاعری میں تکمیل ہنر کا تھا۔ انھوں نے اپنے ان دونوں عمل سے بہت سے لوگوں کو اپنا دشمن بنایا مگر وہ اپنے مشن میں اتنے ثابت قدم رہے کہ آج میدان انھیں کے ہاتھ ہے۔ وہ کئی ایک جھڑپیں ہارے ہیں لیکن جنگ جیتے ہیں۔ انھوں نے اپنے پیچھے جو سرمایۂ کلام چھوڑا ہے وہ ایک روشن خط کی طرح لوگوں کو یہ بتاتا رہے گا کہ شعر اس محنت اور صناعی کے ساتھ بھی کہا جا سکتا ہے اور یہ کہ شعر میں جب تک کوئی دھار نہ ہو اس کا کوئی اثر نہیں ہوتا اور دھار رکھنے کے لیے دو متضاد تصورات کو ٹکرانا ہوتا ہے۔

مگر یگانہ آرٹ کی یہی چند خوبیاں نہیں ہیں۔ یگانہ ٹھیٹھ اردو کے بھی شاعر تھے ٹھیٹھ اردو کی شاعری کو اپنے دور میں چمکانے میں وہ دوسروں سے پیچھے نہیں رہے ہیں۔ ٹھیٹھ اردو' اردو میں دخیل ہندوی الفاظ کے استعمال سے آتی ہے۔ فارسی الفاظ' فارسی ترکیبوں کی مدد سے شعر کہنا نسبتاً آسان ہے کہ ان کا ڈھر اپنا ہوا ہے۔ لیکن ٹھیٹھ اردو میں فارسی کی اضافت کے بغیر جذبات سے مملو اور پہلودار اشعار کہنا ذرا مشکل کام ہے۔ یہ ہنر میر کو خوب آتا تھا۔ یگانہ نے بھی اس رنگ میں کچھ اچھے اشعار کہے ہیں:

پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے
اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا

بندہ وہ بندہ جو دم نہ مارے
پیاسا کھڑا ہو دریا کنارے
ٹکرا کے دیکھیں تم کیا ہو ہم کیا
جیتے تو جیتے ہارے تو ہارے

اس قسم کے اشعار خاصی تعداد میں ان کے کلام میں ملتے ہیں۔ یگانہ کے ان اشعار سے دورِ حاضر کے کچھ نوجوان شعرا بھی متاثر ہوتے ہیں لیکن چونکہ یگانہ کا اسلوب ناقابلِ تقلید ہے' اس لیے یگانہ کے رنگ میں غزل کہنا بہت مشکل ہے۔ اس کے لیے کسی قدر منفی شخصیت کا ہونا بھی ضروری ہے۔ یگانہ آرٹ ڈٹنے سے' طنز کے درشنے سے' اور روح کی تلخی سے پیدا ہوا ہے:

کیوں اجل ! ہے کوئی ایسا جو مرا منہ سی دے
بات اپنی نہیں بنتی ہے تو اچھا نہ سبنے !

اب میں آخر میں کچھ ان کے عارفانہ کلام کے بارے میں کہنا چاہوں گا۔ ان کے عارفانہ کلام میں کوئی ایسی بات تو نہیں ہے جو اسلاف کے عارفانہ کلام میں نہ ملتی ہو۔ انھیں کے افکار کی تکرار ہے، اور بسا اوقات وہ بلندی بھی نہیں جو میرؔ اور غالبؔ ، خسروؔ اور رومؔی کے کلام میں ہے لیکن لطف ان میں ضرور ہے کہ ان کا ایک تعلق ان کی شخصیت سے ہے۔ وہ اشعار رسمی نہیں ہیں بلکہ ان کے وجود کی گہرائیوں سے نکلے ہوئے۔ ان اشعار میں ان کے اپنے تجربات کی تازگی بھی ملتی ہے :

تڑپ کے آبلہ پا اٹھ کھڑے ہوئے آخر
تلاشِ یار میں جب کوئی کارواں نکلا

جہاں یہ تلاش و جستجو ہے وہاں یہ جذب کامل بھی ہے :

خوشا نصیب کہ سر تیری امانت کے سوا
نشۂ دولت دنیا سے سبکسر ابھی کچھ بار نہیں

یہ یگانہ جو چنگیزی نسل کے باقیات صالحات میں سے تھے اور جن کی ترکی اتر چکی تھی، اس مغلیہ تہذیب کے آخری نائندے تھے جو ان کے زمانے ہی میں دم توڑ چکی تھی۔ ان کا سسرالی گھر لکھنؤ اب بالکل ہی بدل چکا ہے۔ اب نہ وہ میر صاحب ہیں نہ میرزا ہیں لیکن انھوں نے ایک زبردست مدافعت اس سیل تغیر کے خلاف پیش کی جس کی زد میں اکبر بھی بہے جا رہے تھے۔ چنانچہ یگانہ کو یہ بھی کہنا پڑا :

کون ٹھہرے سیل کے دھارے پہ
کوہ کیا اور کیا خس و خاشاک

چنانچہ اس کا اثر جابجا ان کے آخری دور کے کلام میں نظر آتا ہے۔ جہاں وہ آزادی، سیاسی آزادی، اور تقدیر کے بدلے تدبیر کی زور آزمائی اپنے اشعار میں پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ابتدائی دور کے پاس جب کہ فلسفہ جبر کا ان پر غلبہ تھا، آخری دور میں ٹوٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ تاہم کوئی واضح خیر مقدم ان کے یہاں تغیر اور زنداں کے کھلنے اور نئی قوتوں کے ابھرنے کا نظر نہیں آتا ہے اور جو نیا ادب ان کی زندگی ہی میں وجود میں آگیا تھا، اس کی طرف ان کا بہت ہی ہتک آمیز رویہ تھا :

ہنت تیرے نئے ادب کی ایسی تیسی

لیکن جب میں ان کی ساری کمزوریوں اور خوبیوں کو سمیٹتا ہوں تو اس نتیجے پر پہنچتا ہوں کہ یگانہ کی جنگ ہماری جنگ ہے۔ ان کی جنگ اس ماحول کے خلاف تھی جو کردار کی تخلیق سے بانجھ ہو چکا تھا اور جس میں ہنر، فن، شعروادب کی کوئی قدر نہ تھی۔ یگانہ کی شاعری ہمت اور جرأت اور فکر کی شاعری ہے۔ ان کا اثاثۂ فکر زیادہ نہ سہی لیکن یہ کیا کم ہے کہ وہ اپنے وجود کی تہہ تک پہنچے اور چند ایک ایسے سوالات اٹھائے جو آج چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ تردید غالب میں غالب کے نقال سہی لیکن اتنی اچھی نقالی بھی کم لوگوں کو نصیب ہوئی ہے۔ کون سا ایسا سوال ہے، کون سا ایسا خیال ہے جو اُن سے بہتر طور سے غالب کے یہاں نہیں ملتا ہے۔ لیکن ان کی ہمت کی داد دینی چاہیے کہ وہ پہاڑ سے ٹکرائے۔ مجھے ان کی یہ ستیزہ کاری اور گرم رفتاری پسند آئی۔ شاعروں کے بارے میں صرف یہی نہیں سوچنا چاہیے کہ انھوں نے ہمیں کیا دیا بلکہ اس طرح بھی سوچنا چاہیے کہ وہ کیا تھے۔ ایک خاک کا پُتلا یا آگ کا بگولا۔ کیا ہی سرکشی اور بانکپن تھا اس جوان میں۔ آتش سے یگانہ کی نسبت بلا وجہ نہ تھی۔ کیا خوب کہا ہے:

عجب کیا ہے ہم ایسے گرم رفتاروں کی ٹھوکر سے
زمانے کے بلند و پست کا ہموار ہو جانا

جو خاک کا پتلا وہی صحرا کا بگولا
مٹنے پہ بھی اک ہستیِ برباد رہے گا

شاعر ـــــ فراق گورکھپوری

معاصرینِ فراق میں سے کوئی دوسرا شاعر بجز اُن کے ایسا نظر نہیں آتا جس کے بارے میں یہ کہا جاسکے کہ اس نے جو اثاثہ اپنے مرنے کے بعد چھوڑا ہے اس میں اس کی شاعری اور نثر ہی اہم نہیں ہے بلکہ اس کی شخصیت کا انوکھا پن، اس کی گفتگو اس کے اقوالِ ظرافت و ذکاوت بھی اپنی دلچسپی میں کچھ کم اہم نہیں ہیں۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اُن کی شخصیت اور پُرلطف گفتگو کا ذکر اس لیے ہماری دلچسپی کا باعث ہے کہ اُن کی شاعری ہمیں پسند ہے اور یہ دنیا کا طریقہ ہے کہ اپنے اپنے ہیرو کی چھوٹی بڑی بات میں لوگ دلچسپی لیتے ہیں اور اس جستجو میں رہتے ہیں کہ مزید باتیں اس کی شخصیت اور زندگی سے متعلق معلوم ہوں۔ یا یہ کہ اِن باتوں کے جاننے سے اُن کی شاعری کے لاشعوری میٹریل اور اس کے ارتفاعی اور تخلیقی عمل سے شناسائی ہوتی ہے جس کے نتیجے میں اس کے اشعار کے سمجھنے میں مدد ملتی ہے ـــــ خواہ اس علم سے اُس کی شاعری کی قدر و قیمت کو متعین کرنے میں کوئی مدد ملے یا نہ ملے۔ کیونکہ قدر و قیمت کا تعین تفہیمِ شعر سے ایک جُداگانہ عمل ہے۔ ہر چند کہ تفہیمِ شعر مقدّم ہے۔

قبل اس کے کہ ان سوالات سے متعلق ہم کوئی خاطر خواہ جواب دریافت کریں، دورِ حاضر کے دو بڑے ماہرینِ نفسیات فرائیڈ اور ژنگ کے نظریات شعر کو بھی جاننا ضروری ہے۔ فرائیڈ شعر کہنے کی علت کو ایک نفسی مرض اور اس کے حاصل کو حرماں نصیبی کا خواب بتاتا ہے۔ چنانچہ فرائیڈ کے یہاں شاعری، شاعر کی مریض شخصیت کا ایک شاخسانہ بن کر رہ جاتی ہے۔

اس سے یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ اگر وہ نفسی مرض یا نیوراسیس میں مبتلا نہ ہوتا، کوئی اندرونی رکاوٹ اور پابندی اس کی جنسی خواہشات کو حقیقت کا روپ دینے میں حائل نہ ہوتی، تو وہ نارمل انسان رہتا اور شعر کہنے کی علت یا نفسی مرض سے آزاد ہوتا۔ میر کا شعر ہے:

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا
وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

میرؔ کی شاعری کا مطالعہ اگر اُن کی شخصیت اور زندگی کے حوالے سے کیا جاتے تو اس کے بہت کچھ شواہد ملتے ہیں کہ ان کی شاعری ابتداءً اپنے عشق پر پردہ ڈالنے اور اپنی جنسی خواہشات کو دبا تے رکھنے کے نتیجے میں ظاہر ہوئی۔ لیکن چونکہ ان کی شاعری بڑی تہ دار ہے، تہ در تہ معنوں کی حامل ہے جس میں ان کے عہد کی سماجی، سیاسی اور مذہبی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی بھی پوشیدہ ہے، اس لیے ہم یہ نہیں کہہ سکتے ہیں کہ اُن کی شاعری کی تہ میں اُن کے عشق یا جنسی جذبے ہی کی خواہش پوشیدہ ہے۔ میرؔ کی شاعری اتنی متنوع اور پہلودار ہے کہ اس پر چوماچاٹی کے قصوں کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا ہے۔ میرؔ کی شاعری میں وہ شے بھی ہے جس کے بارے میں غالبؔ نے کہا ہے:

مشو منکر کہ در اشعارِ ایں قوم
ورائے شاعری، چیزے دگر ہست

چنانچہ جب ہم اِس "چیزے دگر" سے مراد زندگی اور کائناتی وجود سے متعلق گیان دھیان اور تہذیبی اقدار کے شعور کو لیتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ فرائیڈ کا نظریۂ شعر، اُس شاعری کی تشریح نہیں کرتا ہے جسے "چیزے دگر" کہا گیا ہے۔ کیونکہ اس شاعری میں غیر شخصی محرکات اور عوامل بھی کارفرما نظر آتے ہیں۔

فرائیڈ کے اس نظریے کے برعکس ینگ کا یہ نظریہ ہے کہ شاعری ہو یا کوئی دوسرا آرٹ، غیر شخصی اور معروضی ہوتا ہے۔ شاعری میں شخصی پہلو —— "ایک گناہ" —— ہے۔ شاعر خود اپنے لیے جو شاعری کو منتخب نہیں کرتا ہے بلکہ شاعری اپنے حصول مقاصد کے تحت شاعر کو بہ حیثیت ایک میڈیم استعمال کرتی ہے —— شاعری اس کو منتخب کرتی ہے۔

اس خیال کے حامل غالبؔ بھی تھے جیسا کہ انھوں نے اپنے ایک فارسی کے شعر میں کہا ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ میں مرتبۂ شاعری پر راضی نہ تھا، شاعری نے خود یوں خواہش کی کہ میں شاعر بنوں۔

بہرحال اس سلسلے میں ینگ کا یہ خیال قابلِ توجہ ہے کہ وہ شاعر کو بحیثیت انسان اور بحیثیت فن کار دو مختلف زاویوں سے دیکھتا ہے۔ وہ اس خیال کا حامل ہے کہ شاعر بحیثیت انسان عام انسانوں کی طرح، اپنا مزاج، قوتِ ارادی اور شخصی عزائم رکھ سکتا ہے۔ لیکن بحیثیت ایک فن کار یا شاعر وہ "ایک اجتماعی آدمی" ہوتا ہے۔ ایک ایسا آدمی جو پوری انسانیت کی لاشعوری نفسی

زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ "اجتماعی لاشعور" یا غیر شعوری نفسی زندگی ـــــ سائیکی یا روح کیا ہے؟ اس کی تشریح وہ سائنسی بنیادوں پر نہیں کر پایا ہے۔ لیکن جو چیز اس کے یہاں واضح ہے وہ یہ ہے کہ شاعر کا پیغام پوری انسانیت کے لیے اور کئی نسلوں کے لیے ہوتا ہے۔ اس شاعری میں اظہار کی کیا صورتیں ہوتی ہیں، یہاں ہم اس پر بحث نہیں کر رہے ہیں بلکہ اس بات کو زیرِ بحث لائے ہیں کہ شاعری میں اظہارِ شخصیت ینگ کے نزدیک ایک گناہ ہے اور وہ اس حد تک شاعر کی شاعری کو اس کی شخصیت سے جدا کرتا ہے کہ شخصیت کے حوالے سے وہ کسی شاعر کی شاعری سمجھنے کے لیے بھی تیار نہیں۔ وہ یہ نہیں کہتا ہے کہ معالج کو بھی اپنے علاج کی ضرورت ہے بلکہ معالج کی تمام اخلاقی کمزوریوں کو معاف کرنے کو تیار ہے خواہ وہ کتنی ہیبتناک کیوں نہ ہوں، بشرطیکہ وہ اپنی شاعری میں پوری انسانیت کا معلم اور معالج ہے۔

شاعری غیر شخصی اور معروضی ہوتی ہے۔ یہ نقطۂ نظر ٹی۔ ایس ایلیٹ اور ان کے حلقے کے بعض دوسرے لوگوں کا بھی تھا۔ چنانچہ وہ اپنے ایک مضمون ـــــ "انفرادی صلاحیت اور روایت" میں یہ لکھتے ہیں کہ "شاعری شخصیت سے گریز ہے" ـــــ یہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے کہ اِدھر جذبات کی ٹونٹی کھول دی اور اُدھر اشعار صادر ہونے لگے۔ ایلیٹ کا یہ نظریہ ورڈس ورتھ کے اس نظریۂ شعر کے برخلاف ہے کہ شاعری ان جذبات کی بازآفرینی کا نام ہے جن کو شاعر اپنی تنہائی اور خموشی کے عالم میں اپنے حافظے میں مجتمع ہوتے ہوئے پاتا یا مجتمع کرتا ہے۔

آج ہم اردو کے جس شاعر کی شخصیت اور شاعری پر اظہارِ خیال کے لیے جمع ہوئے ہیں، یعنی فراق گورکھپوری، وہ ورڈس ورتھ کی شاعری کے عاشق تھے اور ہر چند کہ تنقید میں ان کا مسلک جمال پرستوں کا تھا وہ انھی کی تاثراتی تنقید کو تخلیقی تنقید کا نام دیتے ہیں لیکن جہاں تک کہ اُن کی شاعری کا تعلق ہے اس میں ورڈس ورتھ کے مذکورہ خیال کا پرتو ملتا ہے۔

اُن کی شاعری بھی سکوتِ نیم شبی کی پروردہ ہے۔ جو لمحات کہ اُن کی زندگی میں شعری اثر کے ناو لیے سہاہم رہے ہیں، انھیں وہ اپنے الفاظ میں مقید کرنے کی کوشش کرتے۔ ان کی شاعری بھولے ہوئے لمحوں کی بازآوری نہیں بلکہ بازآفرینی ہے۔ وہ لمحات غیر متعین سے ہوتے تاہم ایک دھندلی سی تصویر ان کے حافظے میں ان کی محفوظ رہتی:

شام بھی تھی دھواں دھواں حُسن بھی تھا اُداس اُداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آ کے رہ گئیں

ان کے اس تخلیقی عمل کا احساس اس طرح بھی ہوتا ہے کہ فراق نے اپنے کو ہمیشہ عالمِ ہجر اور عالمِ تنہائی میں دریافت کیا ہے:

تنہائی کی راتوں نے اکثر مجھ کو ملوایا ہے مجھ سے
اس وقت یہ سمجھا میں کیا ہوں جب ہجر میں جی گھبرایا ہے

چنانچہ فراق کی شاعری پر گفتگو کرتے وقت یہ تو نہیں کہا جا سکتا ہے کہ ان کی شاعری اور شخصیت دو الگ الگ چیزیں ہیں یا یہ کہ ان کی شاعری تمام تر غیر شخصی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس میں بڑی معروضیت ہے اور اس کی تفہیم کے لیے ان کے شخصیت نامے کا کوئی ضمیمہ درکار نہیں ہے۔

مشرقی شعریات کا یہ ایک اصول رہا ہے کہ:

خوشتر آں باشد کہ سرِ دلبراں
گفتہ آید در حدیثِ دیگراں

یعنی شاعری میں ایک ایسی عمومیت یا تعمیم اور معروضیت ہوتی ہے کہ اس پر جگ بیتی کا اطلاق ہوتا ہے۔ ہر شخص اسے اپنے دل کی بات سمجھتا ہے۔ فراق کی غزلیہ شاعری کی یہ ایک بڑی خصوصیت ہے کہ جہاں اس میں محبوب کے خط و رخسار کا ذکر نہیں ہے وہاں وہ جرأت و انشا کی ایسی غزلوں کی خصوصیت سے بھی عاری ہے جو کھل کھیلنے کے عالم کی ہے۔ فراق کی شاعری تمام تر دنیائے مجاز کی شاعری ہے۔ پھر بھی اگر ہم تھوڑی دیر کے لیے ان کی ایسی غزلوں سے صرفِ نظر کر لیں جو مصحفی اور حسرت کی تقلید میں کہی گئی ہیں (مومن کا نام فراق کی عشقیہ غزلوں کے سلسلے میں غلط لیا جاتا ہے) جن میں رنگینیٔ پیرہن یا قبائے ناز کے رنگ و بو کی باتیں ہیں یا اس قسم کا کوئی شوخ مصرع آ گیا ہے:

کسی گھونگھٹ ہی کو سرکا کے کچھ رات کٹے

تو ہم یہ محسوس کریں گے کہ ان کی بیشتر غزلیں بدن کی دنیا سے مرتفع ہو کر، عشق و محبت دردِ زیست اور حیات و کائنات کی حقیقت کی نقاب کشائیوں سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ویسے اشعار اردو کے عام متصوف شعرا کے یہاں بھی ملتے ہیں مگر اس فرق کے ساتھ کہ جو درجۂ دوم کے متصوف شعرا ہیں وہ یہ کہتے نظر نہیں آتے کہ اس زمینی زندگی کی نجات اسی زمینی زندگی میں ہے۔ اس زمینی زندگی کا حشر و نشر دوزخ اور جنت سب کچھ اسی زمینی زندگی میں اور اسی زمین پر ہے۔

اقبال، جوش اور فراق (اقبال، جوش اور فراق سے سینئر تھے اور ان کے خیالات کا اثر ان دونوں ہی کے یہاں ملتا ہے بہرحال ان تینوں کو ۱۹۳۶ء کے ترقی پسند شعرا کا پیش رو کہا جاتا ہے) کا ان تینوں شاعروں نے زندگی کو مجرد طریقے سے دیکھنے کے بجائے

اسے آئینۂ ایام یا تاریخ کے آئینے میں دیکھا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اس زندگی کا کوئی عقبیٰ (Hereafter) نہیں، یہ زندگی تو دائمی ہے اس کا حشر و نشر سب کچھ اس زمین پر ہے۔ اور جس خاک کے پردے سے بقول میر یہ انسان نکلے ہیں اُسی خاکی زندگی میں اُن کی نجات پوشیدہ ہے۔ اور پھر اس تصورِ حیات کے ساتھ ساتھ جب اس خیال نے ہمارے درمیان جگہ بنائی کہ زندگی واحد اور مائل بہ ارتقا ہے۔ تسلسل، حیات کو ہے نہ کہ فنا کو اور زمان و مکان اس حیات کے تکوینی اجزا ہیں تو پھر اصلاح اخلاق کے دائرے سے نکل کر ہماری زندگی اپنی نجات کا ذریعہ یا اپنی اصلاح اور ترقی کا ذریعہ، آزادی اور معاشرے کی تشکیلِ نو میں دیکھنے لگی۔ اس خیال کو شاعری میں پروان چڑھانے کا سہرا اقبال کے سر ہے۔ اور یہ بات بلا خوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ فراق اپنی اس تنقید کے باوجود جو وہ اقبال کی اسلامی شاعری کے متعلق کیا کرتے تھے، اقبال کے خیالات سے بہت متاثر تھے۔ جہاں ارتقا ہے وہاں تغیّر و انقلاب بھی ہے۔ اس خیال کا پرتو فراق کی شاعری میں اس قدر زیادہ ہے کہ ہمیں لامحالہ فراق کو بھی تغیّر و انقلاب کا شاعر ماننا پڑتا ہے خواہ ہمیں اُن کے بعض بعض خیالات سے کتنا ہی اختلاف کیوں نہ ہو۔

جو لوگ فراق کی عشقیہ شاعری کو میر، غالب، مصحفی، حسرت اور فانی کی عشقیہ شاعری کے پس منظر میں پڑھتے آئے ہیں وہ اس نکتے کو ابھارنے سے قاصر رہے ہیں کہ فراق عرفِ عام کے عشقیہ شاعر یا یہ کہ ٹھیٹھ عشقیہ شاعر نہیں ہیں۔ وہ دردِ زیست اور دردِ کائنات کے شاعر ہیں۔ اور وہ اس درد کا محرک جذبۂ عشق کو ٹھہراتے ہیں:

رفتہ رفتہ عشق مانوس جہاں ہونے لگا
خود کو تیرے ہجر میں تنہا سمجھ بیٹھے تھے ہم

مجھے ہمیشہ ایسا محسوس ہوا کہ فراق عشق کو اس کے متعارف معنوں میں استعمال نہیں کرتے تھے وہ بھی اقبال کی طرح اسے ایک اصولِ تعزید اور تخلیقی قوت تصور کرتے تھے۔ عشق اُن کے یہاں فرائڈ کا Erose بھی ہے اور برگساں کا Elan Vital بھی۔ اس عشق کی قوت سے نہ صرف نسلِ انسانی قائم ہے بلکہ تہذیبیں بھی جنم لیتی رہی ہیں۔ اس خیال کا اظہار انھوں نے اپنے مضامین میں کئی جگہوں میں کیا ہے۔

فراق ایک بہت اچھے شاعر تھے لیکن وہ کوئی بڑے مفکر نہ تھے۔ کوئی بڑی فکر نہ اُن کی شاعری میں ملتی ہے اور نہ اُن کے مضامین میں۔ فکری سطح پر اُن کی شاعری نہ تو اقبال کے درجے کو پہنچتی ہے اور نہ جوش ہی کے درجے کو جو اُن کا ایک Complex بھی تھے۔ پھر بھی یہ کہا جائے گا کہ وہ اردو کے اُن اہم شاعروں میں سے تھے جنھوں نے اردو شاعری

سے رُخ کو بیش یا افتادہ مضامین کی ترجمانی سے ایک ایسی سمت کی طرف موڑ دیا جو حیات آفریں اور سماجی زندگی کو منقلب کرنے والی ہے۔ مانا کہ ایسے اشعار فراق کی شاعری میں تھوڑے سے ہیں جو اُن کے انقلابی جذبے کے غماز ہیں لیکن جتنے بھی ہیں وہ اہم ہیں۔ فراق کی وہ شاعری جس سے کہ انھیں پہچانا جاتا ہے ایک delayed action یعنی تاخیر سے عمل میں آنے والی شاعری ہے۔ فراق میں ایک بُت شکن یا باغی شاعر مدتوں سے پوشیدہ رہا۔ وہ اُس زمانے میں بھی سویا رہا جب وہ عملی حیثیت سے سیاست کے میدان میں تھے اور آزادی کی لگن میں جیل بھی گئے۔ اس پر غور کرنے کی ضرورت ہے کہ غنچگی کے عالم سے ایک پھول بننے کا عمل ان کی شاعری میں اتنی تاخیر سے کیوں شروع ہوا؟ میں اس سوال کو کھلا رکھتا ہوں۔ لیکن ۱۹۳۶ء کے زمانے سے جب سے اُن کا مکالمہ نوجوان ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں سے شروع ہوا اور ایک بائیں بازو کی سیاست کانگریس کے اندر بھی شروع ہوئی تو وہ ایک شاعرِ جمال سے ایک شاعرِ جلال یا شاعرِ انقلاب بھی بنتے ہوئے نظر آتے ہیں اور یہ موڑ ان کی شاعری میں ترقی پسند تحریک سے متاثر ہونے کے بعد آیا۔ اسی زمانے میں انھوں نے نئی زندگی کا ایک خواب دیکھا اور ایک نئے انداز سے غزل خواں ہوئے:

فراقؔ ہم نوائے میرؔ و غالبؔ اب نئے نغمے
وہ بزمِ زندگی بدلی وہ رنگِ شاعری بدلا

سانس ہے گرم و تیز سینے میں
ہوئی جاتی ہے دیر جینے میں
پھونک ڈالے جو نظمِ کہنہ تمام
آگ ایسی ہو تیرے سینے میں

فراق کی ایک دشواری یہ بھی تھی جیسا کہ میں نے اوپر بیان کیا ہے کہ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں جب کہ انھوں نے شاعری شروع کی ان کی اپنی کوئی آواز نہ تھی وہ ہر کسی کے پیچھے یا کسی کسی کے پیچھے جسے وہ لائق اعتنا سمجھتے، یا جس میں کرب و اضطراب یا سوز و گداز دیکھتے، دوڑتے اور اس کے لہجے میں حتیٰ کہ اُس کے فقروں میں شعر کہتے۔ فراق کی شاعری میں نقالی کا دور خاصا طویل ہے اور اسے انھوں نے اپنی شاعری کی فطری سُست رفتاری سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن اس سے انھیں ایک فائدہ بھی پہنچا۔ اردو شاعری کا انھوں نے بڑا گہرا مطالعہ کیا اور شروع میں تو حسرت کی طرح انتخابیت کے عالم میں تھے۔ لیکن آخر آخر انھوں

نے اپنے کو میر کی آواز میں دریافت کر ہی لیا:

صدقے فراقؔ اعجازِ سخن کے کیسے اڑالی یہ آواز
ان غزلوں کے پردے میں تو میر کی غزلیں بولیں ہیں
فراقؔ شعر وہ پڑھنا اثر میں ڈوبے ہوئے
کہ یاد میر کے انداز کی دلا دیتا

میں نے یہ جملہ لکھتے ہوئے کہ انھوں نے اپنے کو میر کی آواز میں دریافت کر ہی لیا قدرے توقف کیا۔ مبادا غلط ہو۔ کئی بار سوچا۔ مصحفی کو بھی درمیان میں لایا۔ آخر اسی پر میرے دل نے گواہی دی کہ زندگی بھر کی نقالی اور راور یجنلٹی کے بعد (فراقؔ کے یہاں یہ تضاد نقالی اور اوریجنلٹی کا مستقلاً ملے گا) اپنی جس آواز کو انھوں نے نرم لو سے تشبیہہ دی:

میں نے اس آواز کو مر مر کے پالا ہے فراقؔ
آج جس کی نرم لو ہے شمعِ محرابِ حیات

اور سوز و گداز کی جس کیفیت پر فخر کیا ہے وہ میر کا سوز و گداز ہے لیکن اپنے کو میر کی آواز میں دریافت کرنا اور میر کی نقالی کرنے میں فرق ہے۔ اوّل تو یہ کہ فراقؔ کی شاعری معاصر زندگی اور ان کے اپنے پیچیدہ جذبات کی ترجمان ہے۔ اس میں ماضی نہیں حال بولتا ہے۔ دوسرے یہ کہ چونکہ ان کی معاصر زندگی مایوسیوں سے نہیں بلکہ امیدوں سے بھری ہوئی تھی اس لیے اُن کے پردۂ غم میں امید کی کرن بھی نظر آتی ہے۔ فراقؔ کی یہ شاعری امیدوں کی، وعیدوں کی شاعری ہے:

پردۂ یاس میں امید نے کروٹ بدلی
شبِ غم تجھ میں کمی تھی اسی افسانے کی

چنانچہ اُن کی یہ آواز میر کی آواز سے جدا بھی ہونے لگتی ہے۔ اُن کی اصلی آواز وہ ہے جس میں کوئی گونج اور تھرتھراہٹ تا دیر قائم رہتی ہے۔

بقول اُن کے، میری آواز کی رسائی دیکھ

اے نظامِ کہن کچھ آہٹ لے
وہ دبے پاؤں موت آئی دیکھ

کچھ قفس کی تیلیوں سے چھن رہا ہے نور سا
کچھ فضا کچھ حسرتِ پرواز کی باتیں کرو

دکھا تو دیتی ہے بہتر حیات کے سپنے
خراب ہو کے بھی یہ زندگی خراب نہیں
رکا ہے قافلۂ غم کب ایک منزل پر
کب انقلاب زمانے کا ہم رکاب نہیں

فراق کی یہ آواز میر کی آواز سے جداگانہ ہے۔ ان کی معاصر زندگی کے پرامید جلوؤں کی غماز ہے۔

پھر یہ کہنا کہاں تک درست ہوگا کہ انھوں نے اپنے کو میر کی آواز میں دریافت کیا۔ شاعری کا گہرا ناتا روایات سے ہوتا ہے۔ اپنے کھرے کھوٹے کو کسی نہ کسی آواز سے ٹکرانا ہوتا ہے۔ فراق نے بھی اپنے کو مختلف آوازوں سے ٹکرا ٹکرا کر دیکھا۔ میر کے لہجے میں جو نرمی ہے، وہ ان کے دل کو بھاتی کہ وہ بھی اک دل غمدیدہ رکھتے تھے لیکن جو فقیری یا ترک کہ میر کی شاعری میں ہے، وہ ان کے یہاں کہاں ہے؟

فراق کو اگر ماضی کا کوئی دور ملا ہوتا تو وہ تن مار کر فقیری اختیار کر لیتے لیکن ان کی زندگی کا آغاز تو آزادی کی جدوجہد میں اس زنجیر پائی سے ہوا کہ اس کا ایک ہی تقاضا تھا:

اہلِ جنوں کو وسعتیں کچھ اور مل گئیں
دل بڑھ گیا ہے پاؤں میں زنجیر دیکھ کر

چنانچہ فراق کی شاعری معاصر زندگی کی شاعری ہے۔ نئے خیالات کی کروٹوں کی شاعری ہے اور اس جذبۂ عمل کی غماز ہے کہ آج نہیں تو کل، یہ خیالات رنگ لائیں گے۔

چنانچہ یہی سبب ہے کہ انھوں نے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے غزل کے علاوہ اور بھی اصنافِ سخن کی طرف رُخ کیا۔ ۳۶ء سے وقفے وقفے سے اپنے انقلابی اور رومانی جذبات کا اظہار مسلسل گوئی کی اصناف یا نظم کی صورت میں کرتے رہے اور یہ سلسلہ بہت دنوں تک قائم رہا۔ لیکن جو دلکشی انھوں نے اپنی غزلوں میں پیدا کی، اس دلکشی کی حامل یہ نظمیں نہیں ہیں۔ ان کی نظموں میں ان کی نرم لَو آواز خاصی بلند ہوتی ہوئی نظر آتی ہے اور جس بلند آہنگی کو وہ دوسروں کی نظموں میں ناپسند کرتے تھے وہ بلند آہنگی اُن کی ان نظموں میں در آتی ہے۔ وہ جوش کی شاعری کو لاؤڈ سپیکر کی شاعری یا لاؤڈ پوئٹری۔ گاتی بجاتی شاعری کا بھی نام دیتے

لیکن جوشؔ کے تتبع یا اس کے چیلنج میں وہ اکثر نہ صرف نظموں میں بلکہ غزلوں میں بھی وہی بلند آہنگی استعمال کرتے ہوئے اور وہی طنطنہ دکھاتے ہوئے نظر آتے ہیں جو جوشؔ کی شاعری میں ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ انقلابی شاعری جب کہ وہ دوسروں سے مخاطب ہوتی ہے اور خود کلامی کے انداز میں نہیں ہوتی ہے، بلند آہنگ ہونے پر مجبور ہو جاتی ہے۔

چنانچہ میں اُن کی سیاسی اور نیم سیاسی نظموں کو اہمیت دیتے ہوئے بھی ان کو یہاں معرضِ بحث میں لانا نہیں چاہتا۔۔۔۔۔ کیونکہ اُن کی غزلیں اُن کی نظموں پر غالب آ چکی ہیں۔ اُن کی نظمیں ان کی شاعری میں، ان کی غزلوں کے مقابلے پر دوسرے درجے کی ہیں۔

اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ وہ کسی تسلسل کے ساتھ سوچنے والی فکر کے شاعر نہ تھے، ان کے یہاں خیالات تیز رفتار تجلّیات کی صورت میں آتے ہیں۔ وہ ایک وجدانی شاعر تھے۔ اور ہر چند کہ وہ معقولات سے بھی استفادہ کرتے لیکن اپنے کو فکر کے معاملے میں کسی تنظیم کا پابند نہ کرتے اور ان کو اس امر کا ادّعا تھا کہ وہ کوئی فلسفیانہ فکر کے آدمی تھے۔ ان کے جو کچھ بھی خیالات نیو ویدانتیزم (Neo-Vedantism) تصوّفِ ہندی اور تصوّفِ اسلامی اور جدید یورپ کے مفکّرین کے تھے وہ انھیں اپنی غزلوں میں یا تو کھپا چکے تھے یا کھپاتے رہتے تھے اور ان کے پاس نظموں میں کہنے کے لیے کوئی بات نہیں رہ گئی تھی لیکن انڈین سولیزیشن اور ہندو کلچر کی بالخصوص ایسی بہت سی باتیں تھیں جن کا اظہار مسلمان شعرائے ہند، اپنی غزلوں میں نہیں کر پائے تھے۔ فراقؔ نے اردو شاعری کی اس کمزوری کو پا لیا تھا اور وہ اس کا مداوا کرنا چاہتے تھے چنانچہ ان کی وہ رباعیات جو صوفیانہ نہیں ہیں بلکہ روپ اور رس کی حامل ہیں اردو شاعری میں ایک نئے باب کا اضافہ کرتی ہیں۔ میرا اشارہ اُن کی اُن رباعیوں کی طرف ہے جو "روپ" کے نام سے شائع ہوئی ہیں۔

ان رباعیوں کے بارے میں کوئی رائے دینے سے پہلے اُس ہندی کلچر کے پس منظر کی وضاحت کرنا چاہوں گا جس کی کچھ جھلکیاں ان رباعیات میں ہیں اور جس کے اظہار کی کمی کی شکایت فراقؔ نے اردو شعرا کی شاعری سے بحث کرتے ہوئے کی ہے۔

ہند آریائی تہذیب کے بارے میں یہ ایک عام مشاہدہ ہے کہ یہ دو متضاد قطبین کے درمیان ڈولتی رہی ہے۔ ایک طرف ترکِ دنیا، ترکِ لباس، ترکِ لذّات اور پھر ترکِ ترک کی ثقافت ہے تو دوسری طرف انتہا سے زیادہ شہوانی (Sensual) ثقافت ہے جس کا مظاہرہ بعض بعض مندروں کے مجسّموں، سنگی نقوش اور تصویروں میں ہوا ہے۔ غالباً آخرالذکر ثقافت کے اظہار کا یہ سبب ہو کہ جنسی وصل کی رسمِ تبرک جوگیوں کے درمیان مذہبی تقدس کے ساتھ محرمانِ راز کی

موجودگی میں منافی جاتی تھی غالباً روحانی وصل کے ایک سمبل کی حیثیت سے یا یہ کہ روحانی وصل کا اسے ایک ذریعہ تصور کیا جاتا یا یہ کہ بدن کی شگفتگی ہی سے روح کی شگفتگی ہے۔ بہر حال اس ریت کے پیچھے خواہ ان میں سے کوئی بھی خیال کارفرما رہا ہو، یہ حقیقت ہے کہ اسی جنسی وصل سے نسلِ انسانی کا تسلسل اور اسی ابدی کھیل سے دنیا کی رنگا رنگی اور گرما گرمی بھی ہے۔ ایسی صورت میں نہ تو لذتِ وصل کو بُرا کہا جا سکتا ہے اور جسم کو ناپاک تصور کیا جا سکتا ہے لیکن ترک کے فلسفے نے، اُن تنترک جوگیوں کے تصورِ حیات کے علی الرغم، دنیا کو مایا، چھایا، غیر حقیقی اور جسم کو ناپاک قرار دے کر اسے طرح طرح کی اذیتیں پہنچانے کی طریقت کو رواج دیا اور یہ چیزیں ہندی تہذیب کی اس حد تک ایک سمبالک مظہر بن گئیں کہ مغرب میں لوگ ہندی تہذیب کو سنت سادھوؤں اور جادوگروں کی تہذیب سے عبارت کرنے لگے۔ یہ تصویر کا ایک رُخ تھا۔ لیکن بے اثر نہ تھا۔ ہندی تہذیب میں بہت کچھ پیگنزم یا فطرت پرستی بھی ہے اور عقبیٰ کا تصور یا بیکنٹھ اور نرکھ کا تصور خاصا کمزور ہے۔ لیکن اس کے باوجود معاشرہ جنسی قحط زدگی کا ستایا ہوا رہا ہے اور آزاد محبت کے اظہار پر اس قدر پابندیاں، سماجی، مذہبی، طبقاتی اور جات واری عاید رہی ہیں کہ یہ اسی کا ردِ عمل ہے کہ گزشتہ پچاس ساٹھ سال کا ادب، اور فلمیں تو نوے فی صد آزاد محبت کے موضوع پر مبنی رہی ہیں اور ابھی تک وہ صورت حال نہیں پیدا ہوئی ہے کہ محبت کی کوئی شادی، بین الجماعتی قسم کی بغیر فساد کے ہو سکے۔

چنانچہ اس پس منظر میں جسم کو حرمت بخشنا اور اس کی لذتوں کو جائز قرار دینا خواہ وہ لذتِ وصل ہی کیوں نہ ہو، اس آزادی کا عمل ہے کہ بدن، روح کے نا روا دباؤ Super ego کے نا روا دباؤ اور ظلم سے آزاد ہو رہا ہے۔ فرائیڈ کی نفسیات اور مغربی ادب کے مطالعے نے بھی اس عمل کو تقویت پہنچائی ہے۔ فراق نے اس آزادی کے عمل کو محسوس کیا لیکن انھوں نے اسے روایتی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی۔ اس سے عورتوں کی آزادی کا مسئلہ حل نہیں ہو پاتا ہے۔

عورت آزاد اور مقصود بالذات ہے۔ اسے خود یہ فیصلہ کرنا ہے کہ وہ کیا ہے اور کیا نہیں ہے۔ اور اسے کیا کرنا چاہیے اور کیا نہیں کرنا چاہیے۔ لیکن روایتی ہندی تہذیب میں اس کو یہ آزادی حاصل نہ تھی۔ وہ سب کچھ تھی لیکن آزاد نہ تھی۔ ایسی صورت میں اسے صرف ایک مرد ہی کے نقطۂ نظر سے نہ دیکھنا چاہیے۔ بلکہ اسے خود بولنے کا موقع دینا چاہیے۔ بہر حال فراق نے رامائن کے حوالے سے یہ لکھا ہے کہ ہندو تہذیب میں عورت ایک ماں، بہن، گھر کی رانی ہی نہیں بلکہ ایک بیوی کی حیثیت سے وہ سیج پر ایک فاحشہ کے روپ میں بھی ہوتی ہے۔ چنانچہ اس خیال کو انھوں نے اپنی ایک رباعی میں بھی نقل کیا ہے۔

... ماں اور بہن بھی اور چہیتی بیٹی
گھر کی رانی بھی اور جیون ساتھی

پھر بھی وہ کامنی سراسر دیوی
اور سیج پہ بیسواوہ رس کی پُتلی

چنانچہ اُنھوں نے اُس کے تمام روپوں کے تعلق سے مجموعہ "روپ" میں رباعیاں لکھی ہیں۔ اوّل تو یہ کہ ان رباعیوں کا بیشتر حصّہ فنِ شاعری سے زیادہ فنِ تشبیہ نگاری کے مظاہرے پر مبنی ہے اور اگر تشبیہات سے کھیلنا ہی شاعری ہے تو یہ جدید شاعری نہیں بلکہ قدیم شاعری کا فن ہے۔ لیکن اس سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا ہے کہ یہ شاعری ہے اور ضرور ہے لیکن استعارے کی شاعری کے مقابلے میں نیچے درجے کی شاعری ہے۔ شاعری کا ایک دوسرا اہم مسئلہ یہ ہے کہ وہ زندگی کی ہر لذّت کو خواہ وہ لذّتِ کام و دہن ہو یا لذّتِ گوش و چشم یا لذّتِ لمس یا لذّتِ وصل ہو، ایک ادبی پیکر بخشتی ہے۔ اسے جسمانی لذّت کے احساس سے بلند کر کے جمالیاتی احساس بخشتی ہے۔ فراق غزلوں میں یہی احساس بیدا کرتے ہیں لیکن "روپ" کی رباعیات میں وہ جا بجا اپنے اس معیار سے گرے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ جمالیاتی احساس اس لذّت سے جس کا وہ غماز ہوتا ہے مرتفع ہو جاتا ہے۔ جسمانی سطح کی لذّتیں (Sensual Pleasures) حسّی تخئیلی تصویروں (Sensuous images) میں بدل جاتی ہیں۔ اس سے صرف تخیل لطف اندوز ہوجاتا ہے، شہوانی جذبہ بیدار نہیں ہوتا۔

رنگِ شکستہ، صبحِ بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا

غالب کے یہاں اس شعر میں دمِ صبح جس ساعتِ وصل کی یاد کی طرف اشارہ ہے وہ اس قدر لطیف ہے کہ اسے صحیح معنوں میں ادبی اظہار کا نام دیا جاسکتا ہے۔ فراق اپنی ان رباعیات میں اس لطافت کو نہیں پہنچتے ہیں اور اس سطح پر رہتے ہیں جو اکہری زبان کے استعمال اور جسمانی سطح کی ہے:

ہنگامِ وصل پینگ لیتا ہوا جسم

کوئی بڑا مصرع نہیں ہے لیکن ادبی اظہار سے کمتر درجے کا ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ جو تشبیہات انھوں نے استعمال کی ہیں اُن کا کچھ حصّہ ادبی معیار کا نہیں ہے۔

کس خواب کی تعبیر ہے یہ شانِ جمال

اس طرح کے مصرعے اگر بیشتر نہیں تو اکثر مل جاتے ہیں۔ لیکن اوّل تو تشبیہات میں اتنی تکرار ہے کہ اُن کی ہر رباعی دوسری رباعی کی بازگشت معلوم ہوتی ہے، پھر یہ کہ ان کی ان رباعیات میں سراپا کی تصویر کشی کے علاوہ کوئی کہانی، کوئی پلاٹ، کوئی ڈراما کوئی رمزیت نہیں ہے۔ اور یہ رباعی نگاری کے آدابِ ہنر کے منافی ہے۔ جوش کی رباعیات میں جو کیفیت مختصر کہانیوں کی ہے وہ فراق کی ان رباعیات کی تشبیہات میں نہیں ہے۔ چند رباعیوں میں اُنھوں نے چھوٹے چھوٹے ایسے

مناظر کی تصویر کشی کی ہے جو عورت کی گھریلو زندگی سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان رباعیات میں بھی کوئی کہانی پن یا ایسا کوئی ارتکازِ فکر پیدا نہیں کر پائے ہیں جو فارسی اور اردو کی اعلیٰ رباعیات میں ملتا ہے۔ تاہم اس کے باوجود یہ کہنا پڑے گا کہ اردو شاعری میں سنگھار رس کی مختصر نظموں کی جو کمی تھی، اُس کو انھوں نے اپنی رباعیوں سے پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ہندی کے لوگ کہتے ہیں کہ اس قسم کی چوپائیاں بہاری اور رس لین کے یہاں بہت ہیں۔ اتنا تو مجھے بھی اندازہ ہے لیکن فراق کے یہاں اس کا معاملہ کچھ اور تھا۔ وہ اپنے Complex جو شش کو متوجہ کر کے کہتے ہیں:

آنکھیں ہوں تو دیکھ ان ترانوں کا کمال
الفاظ کے زیر و بم سے اُڑتا ہے گلال!
اوروں کے یہاں کہاں یہ تیور یہ رچاؤ!
کیا سے کیا کر دیا ہے اردو کا جمال!

اب آخر میں فراق کی شاعری کے بارے میں ایک اور بات کہنا چاہوں گا جس کا ذکر اس پورے افسانے میں نہیں آیا ہے۔ اور جس کے اظہار سے اُن کی شاعری کا ایک اور ہی گوشہ روشن ہو سکتا ہے۔ وہ ہے ان کا استفادۂ مغرب کا گوشہ۔

مولانا محمد حسین آزاد نے یہ بات غالباً ۱۸۶۷ء میں لکھی تھی کہ اب اردو زبان اور ادب کی ترقی کا دارومدار انگریزی زبان و ادب سے استفادے پر منحصر ہوگا۔ ان کی یہ بات حرف بہ حرف صحیح ثابت ہوئی۔ انگریزوں نے انگریزی تعلیم کے ذریعے جو ایک دریچہ مغربی زبان اور ادب کی طرف کھولا وہ اردو زبان اور ادب کی ترقی میں بڑا معاون اور مددگار ثابت ہوا اور اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ اس زمانے سے ہمارا قبلۂ استشراق بدل گیا ہے۔ کیا نظم اور کیا نثر، کیا شاعری اور کیا فکشن، کیا انشا اور کیا مضمون نگاری، اب ان سارے میدانوں میں مغربی زبان و ادب بالخصوص انگریزی زبان و ادب سے استفادہ کیا جانے لگا ہے۔ چنانچہ اس زمانے سے صرف ایسے ہی لوگ اردو زبان اور ادب کو کچھ دے سکے ہیں جو انگریزی زبان اور ادب سے بھی واقف تھے۔ اور اگر مشرقی تعلیم سے فارغ التحصیل لوگوں نے بھی کچھ اس دور میں دیا ہے تو وہ اس طرح کہ وہ اپنے کسی رفیق یا دوست سے انگریزی کی کتابیں پڑھوا کر اس کے مفاہیم کو اپنے ذہن میں بٹھاتے اور پھر اس پر اپنے خیال کی عمارت تعمیر کرتے۔ اس درمیانی کڑی کے لوگوں میں سر سید احمد خان، شبلی، حالی، آزاد اور ڈپٹی نذیر احمد وغیرہ قابلِ ذکر ہیں اور جب ان کا دور ختم ہوا تو وہ لوگ آئے جو انگریزی زبان اور ادب سے براہِ راست واقف تھے اور بخوبی واقف تھے۔ فراق گورکھپوری کا نام انھیں لوگوں میں لیا جائے گا۔ وہ انگریزی ادب کے استاد اور معلّم تھے اور اس کی باریکیوں سے بخوبی واقف تھے۔ وہ مغربی

علوم، فلسفے اور منطق سے بھی شناسائی رکھتے تھے اور ان کی گرفت انگریزی ادب کے اسالیب اور اس کے معنی و مطالب کی تفہیم پر اتنی مستحکم تھی کہ وہ کم سے کم مطالعے سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرتے۔ وہ کوئی بڑے اسکالر نہ تھے لیکن ایک درّاک ذہن رکھنے کے باعث وہ ادب کی گہرائیوں میں بہت جلد اتر جاتے۔ چنانچہ مسلسل انگریزی ادب پڑھانے کی وجہ سے۔ انگریزی ادب اُن کے ذخیرہ معلومات یا حافظے کا ایک حصہ بن گیا تھا۔ وہ ان کے تحت الشعور میں رہتا۔ چنانچہ وہ اکثر اوقات نامعلوم یا شعوری طور پر بھی، انگریزی زبان کی تراکیب اور فقروں کو اپنی نظم و نثر میں اس طرح جڑ دیتے کہ یہ احساس بھی نہ ہوتا کہ یہ فریز (Phrase) اور یہ ترکیب انگریزی زبان سے مستعار لی گئی ہے۔ کبھی کبھی وہ انگریزی شعراء کے اشعار کا آزاد ترجمہ بھی اپنے اشعار میں کر دیا کرتے۔ چنانچہ ان کے کلام کو توجہ سے پڑھنے والا مغرب سے اس استفادے کو اچھی طرح محسوس کر سکتا ہے۔ بعض جگہوں میں تو فٹ نوٹ ہیں۔ انھوں نے اس استفادے کو ظاہر بھی کیا ہے۔ لیکن کہیں کہیں اس طرح ہضم کر لیا ہے کہ اس کو ظاہر کرنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں کی ہے [۱]۔ اور ایسا رویہ انھوں نے اُردو کے اساتذہ کے ساتھ بھی روا رکھا ہے۔ وہ ان کے مصرعے کے مصرعے اپنے اشعار میں ضم کر لیتے ہیں یا بادنیٰ تغیر ضم کر لیتے ہیں لیکن اس سے ان کی اوریجنلٹی پر کوئی حرف نہیں آتا کیونکہ انھوں نے نہ صرف اُردو شاعری کو بلکہ اردو زبان کو بھی بہت کچھ دیا ہے۔ انھوں نے نئی سے نئی ترکیبیں وضع کی ہیں۔ نئے سے نئے استعارے خلق کیے ہیں اور ہندی اور سنسکرت کے متعدد ایسے الفاظ اردو زبان کے دائرے میں وہ کھینچ لائے ہیں جو بغیر کسی غرابت کے اردو کے معلوم ہوتے ہیں اور جو مدتوں سے فراقؔ کے ایسے لفظوں کے نباض شاعر کا منہ تک رہے تھے۔

فراقؔ کی اُردو دوستی مشہور ہے۔ وہ اس لب و لہجے کی نرمی اور شائستگی کے اس قدر دلدادہ تھے کہ وہ اس سنسکرت آمیز جدید ہندی کو سخت ناپسند کرتے جو ان خوبیوں سے مستفید نہ ہوتی اور جو لفظوں کی فصاحت اور غرابت کا کوئی معیار نہ رکھتی۔ لیکن اس کے باوجود وہ ہندی کے دشمن نہ تھے۔ وہ ہندی کو اردو کے سرمایۂ الفاظ لب و لہجہ کی شائستگی اور اس کے معیار فصاحت سے پُر مایہ بنانے کے حامی تھے۔ ہندی کے لوگ ان کی اس بات کو پوری طرح سمجھ نہیں پائے۔ ان کا موقف ہندی زبان کے بارے میں یہ تھا کہ گزشتہ سات سو سال کے عرصے میں جس ہندوی زبان نے شہری زندگی پا کر ترقی کی ہے وہ اُردو ہے۔ اس شہری زندگی کی ترقی یافتہ زبان

---

[۱] زندگی کیا ہے اس کو آج اے دوست
سوچ لیں اور اُداس ہو جائیں

سے کٹ کر یعنی اردو سے کٹ کر، جدید ہندی یا کھڑی بولی کی کوئی ثقافتی حیثیت نہیں ہے۔ اسی طرح وہ اردو کے لوگوں سے بھی کہا کرتے کہ انھیں علاقائی زبانوں کے ادب اور ہندی اور سنسکرت کے ادب سے بھی شناسائی حاصل کرنی چاہیے تاکہ وہ ہند کی جامع تہذیب کو اپنے کلام میں جگہ دے سکیں۔ ان کی یہ بات بالکل درست ہے۔ آج اردو کا کوئی بھی شاعر جو ہند کے بیشتر حصّے کے لوگوں سے مخاطبہ ہونا چاہتا ہے خواہ اُس کا وہ تخاطب بالواسطہ ہی کیوں نہ ہو، وہ ہند کی مختلف زبانوں کے ادب، بالخصوص ہندی اور سنسکرت کے ادب کو جانے بغیر مخاطبہ نہیں ہو سکتا ہے۔

جب میں ان ساری باتوں کو سمیٹتے ہوئے اپنی ذات سے یہ استفسار کرتا ہوں کہ ایک شاعر کی عظمت کی وہ کیا نشانیاں ہیں جو اوروں کے یہاں ملتی ہیں اور فراق کے یہاں نہیں ہیں تو مجھے اُس کا کوئی جواب ملتا ہوا نظر نہیں آتا ہے۔ اس وقت میں یہ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہوں کہ ہر چند کہ وہ ایک مشتِ خاک سہی لیکن اس کی شاعری عظمتوں سے خالی نہیں۔

فراق نے جہاں زندگی کو اس کی اُس سطح پر دیکھا ہے جو دھول، مٹّی، چلچلاتی ہوئی دھوپ میں عرق ریزیوں سے عبارت ہے، جو محنت اور حصولِ رزق کی دنیا ہے، جہاں زندگی کی چھوٹی چھوٹی باتوں میں اُلجھے ہوئے لوگ چھوٹے چھوٹے مادّی فوائد کے تعاقب میں دیوانہ وار دوڑتے بھاگتے ہوئے اور اپنی اس دوڑ میں دوسروں کو روندتے ہوئے پھلتے ہوئے نظر آتے ہیں، وہاں سکوتِ نیم شبی میں انھوں نے اپنے وجود کے اس رشتے کو بھی محسوس کیا ہے جس کا تعلق کائناتی زندگی سے ہے۔ یہ بات دو چار یا اپنے نظامِ شمسی کے دس سیّاروں کی دشت پیمائی کی بات نہیں ہے۔ بلکہ اس سے آگے اُن ان گنت آفتابوں سے جو پیدا ہوتے اور فنا ہوتے رہتے ہیں، یہ راز معلوم کرنے کی بات ہے کہ یہ زندگی کیا ہے ؟ اس کا پہلا اور آخری سرا کیا ہے اور اگر یہ بے کراں اور لاحدِ زمان و مکاں ہے تو پھر وہ ناظورہ نظارہ سوز جو از خود پیچ و تاب میں ہے جو اپنے وجود کو اپنی ہی ذات کے آئینے میں منکشف کرتا رہتا ہے جو آپ اپنا غیر بھی ہے، کون ہے ؟ یا کیا ہے ؟ فراق کی شاعری کا ایک حصّہ ان سوالات کے تعلق سے صوفیانہ فکر کا بھی حامل ہے۔ انھوں نے رمزِ حیات کو تاروں کی مدھم روشنی میں بھی پڑھا ہے۔

فراق کی شاعری اُن کے اپنے الفاظ میں ایک جنگل سہی، خود رو پودوں خار دار جھاڑیوں اور بے گانہ اشجار سے پُر سہی لیکن اس میں ایسے سربلند درخت بھی ہیں جو شاخِ طوبےٰ کو چھوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

اب ان کے کچھ ایسے ہی اشعار ملاحظہ ہوں۔

تارے ہیں آبدیدہ دلِ آسماں گداز
پہنچی ہے دور تک مرے شعر و سخن کی بات

فراق دیکھ کبھی شب گدازِ قلبِ نجوم
چھڑا ہوا ہے سکوت ابد کا فسانہ

مری غزل میں ملے گا تجھے وہ عالمِ راز
جہاں ہیں ایک ازل سے حقیقت اور مجاز

جہاں میں تھی بس اک افواہ تیرے جلووں کی
چراغِ دیر و حرم جھلملائے ہیں کیا کیا
کہیں چراغ کہیں گل کہیں دلِ برباد
خرامِ ناز نے فتنے اٹھائے ہیں کیا کیا

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگزر پھر بھی

اک بات کہتے کہتے کبھی رک گیا تھا حسن
وہ ماجرا فراقؔ مجھے بھولتا نہیں

توڑا ہے لامکاں کی حدوں کو بھی عشق نے
زندانِ عقل، تیری تو کیا کائنات ہے

یہ جنگ کیا ہے لہو تھوکتا ہے نظمِ کہن
شگوفے اور کھلائے گا وقتِ شعبدہ باز

دیکھ رفتارِ انقلاب فراقؔ کتنی آہستہ اور کتنی تیز

روحِ آدم گواہ ہے کہ بشر　　　　ابھی شائستۂ گناہ نہیں

قید کیا رہائی کیا، ہے ہمیں میں سب عالم
رُک گئے تو زنداں ہے، چل پڑے بیاباں ہے

یہ نرم نرم ہوا جھلملا رہے ہیں چراغ
ترے خیال کی خوشبو سے بس رہے ہیں دماغ

زمین جاگ رہی ہے کہ انقلاب ہے کل
وہ رات ہے کوئی ذرّہ بھی محوِ خواب نہیں

بہت دنوں میں محبت کو ہو سکا معلوم
جو تیرے ہجر میں گزری وہ رات رات ہوئی

چھڑتے ہی غزل بڑھتے چلے رات کے سائے
آواز مری، گیسوئے شب کھول رہی ہے

ہر ذرّے پہ اب کیفیتِ نیم شبی ہے
اے ساقیِ دوراں یہ گناہوں کی گھڑی ہے

غرض کہ کاٹ دیے زندگی کے دن اے دوست
وہ تیری یاد میں ہوں یا تجھے بھلانے میں

جو لانگہِ حیات کہیں ختم ہی نہیں
منزل نہ کر حدود سے دنیا ہی نہیں

(یہ مضمون فراقؔ سیمینار الٰہ آباد منعقدہ اکتوبر ۱۹۸۴ء میں پڑھا گیا)

فیض کی شاعری

مجھے یاد پڑتا ہے کہ پطرس بخاری نے اپنے کسی مضمون میں غالباً راشد کی شاعری کا تعارف کراتے ہوئے یہ جملہ لکھا تھا : "دیکھیں جدید شاعری کی شمع راشد کے سامنے رکھی جاتی ہے یا فیض کے سامنے ۔" پطرس بخاری انگریزی ادب کے ایک مانے ہوئے استاد تھے اور ان کی نظر جہاں انگلستان کے جدید ادب پر تھی وہاں اردو کے جدید ادب سے بھی وہ پوری طرح واقف تھے ۔ ظاہر ہے کہ انھوں نے لفظ "جدید" اپنے اس جملے میں ان معنوں میں استعمال نہیں کیا ہوگا جن معنوں میں کہ ہم آزاد اور حالی کی شاعری کو جدید کہتے ہیں ـــــ اس کے برعکس جدید شاعری سے ان کی مراد وہ شاعری تھی جسے نئی کہیے یا ترقی پسند ۔ جیسے بائیں بازو کی شاعری کہیے یا ماڈرن ، جو ۱۹۳۰ء کی دہائی میں بہ یک وقت انگلستان کے نوجوان شعرا انگریزی میں ، اور اس شاعری سے قدرے متاثر ہو کر انگریزی تعلیم پائے ہوئے پاک و ہند کے نوجوان شعرا بھی اردو میں تخلیق کر رہے تھے ۔

حالی بھی اپنے زمانے میں جدید تھے مگر اس حد تک کہ ان کی شاعری میں صرف معنی نیا تھا ۔ وہ نئی شراب پرانی بوتل میں ، نئے خیالات کو مانوس ہیئت اور اسالیب میں پیش کر رہے تھے ۔

ان کی جدیدیت یہ تھی کہ عشقِ بتاں کی گفتگو کے بجائے ، اصلاحِ اخلاق کی باتیں کر رہے تھے ۔ وہ سایۂ عشقِ بتاں سے ڈرے سہمے ہوئے واعظ کے کوچے میں جا بسے تھے ۔ ان کا کوئی سیاسی عمل بجز اس کے نہ تھا کہ آدابِ مغرب کی پیروی کریں ، اور اگر انھوں نے عربوں کے عروج سلطنت کا بھی ذکر کیا ہے تو اس کی اہمیت اس سے زیادہ نہیں ہے کہ وہ مسلمانوں کے لیے ایک تازیانۂ عبرت وغیرت مہیا کریں ۔ ورنہ یہ حقیقت ہے کہ وہ مشرقی علوم و فنون کو ان کی کم مائیگی کی بنا پر مسترد کر چکے تھے اور پیچھے مڑ کر دیکھنے کے بجائے آگے بڑھنے کا حوصلہ پیدا کرنا چاہتے تھے ۔ حالی ہی نے ہمیں فلسفۂ ترقی سے آشنا کیا ۔ اس بات پر زور دیا کہ مادی ترقی کے بغیر روحانی ترقی کا کوئی مفہوم نہیں ہے ۔ اس مادی ترقی کے حصول کے لیے وہ مغربی

علوم و فنون، حکمت اور ٹکنالوجی کی تعلیم کو ضروری تصور کرتے اور اپنی قوم کے لوگوں کو تجارت کے اخلاق، صنعت و حرفت کی خوبیاں سمجھاتے۔ ان کا مخاطب اس متوسط طبقے سے ہوتا جو یا تو تجارت پیشہ، دکان دار، حرفہ پیشہ تھا یا انگریزی تعلیم یافتہ اور نوکری پیشہ اور وکیل وکلا کا طبقہ تھا۔ ان کا خطاب نہ تو مزدوروں سے تھا اور نہ کسانوں سے۔ مزید یہ کہ ان کا پیغام، تقلیدِ مغرب کے علاوہ کسی ایسے سیاسی اقدام کا نہ تھا جس میں دار و رسن یا دار و گیر کی آزمائش رہی ہو۔ وہ سرسید احمد خاں کی طرح ہمیشہ اس بات پر زور دیتے کہ انگریزوں کی موجودگی مسلمانوں کی ترقی کے لیے ضروری ہے۔

۱۹۳۰ء کی دہائی اور اس کے بعد کے زمانے کی سیاسی اور سماجی حقیقت سے بالکل مختلف تھی جو حالؔی کو ملی تھی۔ ۱۹۳۰ء کا زمانہ برِصغیر پاک و ہند میں انقلابی عمل کا تھا۔ اس زمانے میں برطانوی حکومت سے سمجھوتہ نہ کرنے اور آزادی کے لیے بڑی سے بڑی قربانی دینے کی بات کی جاتی۔ اُسی زمانے میں مغربی ممالک میں ایک رُجحان اقتصادی بدحالی، اور بعض دوسرے اسباب کی وجہ سے اشتراکیت کی طرف مائل ہونے کا بڑے وسیع پیمانے پر پیدا ہُوا۔ اسی کے ساتھ ساتھ دوسرا رُجحان جس سے اس بائیں بازو کی سیاست میں ضرور جان پڑ گئی۔ فاشزم کی روز افزوں بڑھتی ہُوئی قوت اور جنگ کے منڈلاتے ہُوئے بادلوں کے پیشِ نظر ایک ایسے بین الاقوامی اقدام کا تھا جسے اینٹی فاشزم کہیں گے۔

۱۹۳۰ء کی دہائی کا جدید بائیں بازو کا انگریزی ادب ان دونوں رُجحانات کا حامل تھا۔ اور اس انگریزی ادب سے ہمارے ترقی پسند ادب کی تحریک کے سبھی نوجوان ادیب اور شاعر متاثر تھے۔ ادب کی ایک نئی جمالیات اُبھر رہی تھی جس کی زمین کسی حد تک اقبال تیار کر چکے تھے۔ رہی سہی کسر ترقی پسند ادبا اور شعرا نے پوری کی — اب یہ دیکھیے کہ حالؔی کے زمانے سے یہ زمانہ کس قدر مختلف ہو گیا تھا۔ حالؔی کی شاعری اُن کے اس شعر کی تشریح کرتی ہے:

اب بھاگتے ہیں سایۂ عشقِ بُتاں سے ہم
کچھ دل سے ہیں ڈرے ہُوئے کچھ آسماں سے ہم

اس نئے دَور میں حالؔی ہی کی زمین میں مجازؔ نے یہ طرحِ نو ڈالی:

اذنِ خرام لیتے ہُوئے آسماں سے ہم
ہٹ کر چلے ہیں رہ گزرِ کارواں سے ہم

حالؔی کی مذکورہ غزل میں ایک مصرع ہے: "سب کچھ کہا مگر نہ کھلے رازداں سے ہم"

اس راز کو مجازؔ یوں دریافت کرتے ہیں:

کیوں کر ہوا ہے فاش زمانے پہ کیا کہیں
وہ رازِ دل جو کہہ نہ سکے رازداں سے ہم

اور پھر اس عقلِ مصلحت کوش کو ٹھکراتے ہوئے نظر آتے ہیں جو انگریزوں کی موجودگی کو مسلمانوں کی ترقی کے لیے ضروری سمجھتی ۔

ٹھکرا دیے ہیں عقل و خرد کے صنم کدے
گھبرا چکے تھے کشمکشِ امتحاں سے ہم

یہ راہِ انحراف جو رہ گزرِ کارواں سے ۱۹۳۰ء کی دہائی کے باغی اور انقلابی شعرا نے اختیار کی، ایک بنیادی قسم کا انحراف تھا۔ سرمایہ دارانہ نظام کی پیروی قبول کرنے سے انکار اور اشتراکیت کی راہ اختیار کرنے کا اعلان: ع

یہ اپنی رندی مجازؔ اک شاعرِ مزدور و دہقاں ہے

اور یہ اظہارِ و افتخار: ع

جس طرف دیکھا نہ تھا اب اُس طرف دیکھا تو ہے

اگر ہم تھوڑی دیر کے لیے اقبالؔ کی شاعری کو درمیان میں نہ لائیں اور صرف اختر شیرانی ایسے رومان پسند شاعر کو سامنے رکھیں تو ہم یہ محسوس کریں گے کہ اُن کی رومانیت میں بھی ایک بغاوت تھی۔ اختر شیرانی نہ صرف حسن و عشق کے شاعر تھے بلکہ آزادی کے بھی شاعر تھے۔ اور وہ بھی اس جدّ و جہدِ آزادی میں سرفروشی کا خواب دیکھتے۔ چناں چہ ہمارے یہ ترقی پسند شعرا جو بہ یک وقت رومانیت پسند بھی تھے اور ترقی پسند بھی، یعنی حسن پرست اور آمادۂ انقلاب بھی۔ وہ ان دونوں کیفیتوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ۳۴-۱۹۳۵ء کی بات ہوگی۔ ابھی انجمن ترقی پسند مصنّفین قائم بھی نہ ہوئی تھی کہ اس انقلابی جذبے کا اظہار شروع ہو چکا تھا۔ فیضؔ نے اپنی نظم "ہم لوگ" میں اس زمانے کی آشفتہ سری، بے روزگاری اور بدحالی کے ساتھ ساتھ ان کے اس جذبۂ بغاوت کی بھی تصویر کشی کی ہے:

اور اِک اُلجھی ہوئی موہوم سی درماں کی تلاش
دشت و زنداں کی ہوس، چاک گریباں کی تلاش

اور جب "موضوعِ سخن" میں اپنی ترجیح حسن و عشق کی وادی قرار دیتے ہیں تو اُس وقت بھی وہ اُس طرف دیکھنے سے نظریں نہیں چُراتے ہیں جو غربت و افلاس کی سمت ہے۔ مگر جب سوزِ مرگِ محبت کا جشن منانے کے بعد وہ یہ کہتے نظر آتے ہیں: ع

"مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ"

تو ہرچند کہ اُن کی نظر اس طرف بھی جاتی ہے : ع

" لَوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجے "

مگر اس کسک کے ساتھ : ع

اب بھی دِل کش ہے ترا حُسن مگر کیا کیجے

رُومانیت وہاں بھی اُن کا دامن چھوڑتی ہُوئی نظر نہیں آتی ہے ۔ چناں چہ جب وہ اس زمانے میں انقلاب اور بغاوت کی بات کرتے تو اس انفعالیت کے ساتھ :

اپنے اَجداد کی میراث ہے معذور ہیں ہم
ظلم کی چھاؤں میں دَم لینے پہ مجبوُر ہیں ہم

مگر آہستہ آہستہ ان کا یہ منفعل رُومانی شعور، جسے گوئٹے نے مرض قرار دیا ہے، فیاضِ غم کی انفعالی کیفیت اُتارتا جاتا ہے، اور وہ اپنے لبِ گویا کو دعوتِ حق دیتے ہوئے نظر آتے ہیں : ع "بول کہ لب آزاد ہیں تیرے !"

اُسی زمانے میں اُن کی نظم "تنہائی" شائع ہُوئی ۔ معلوم نہیں کیا جادُو تھا اُن کی اس مختصر سی نظم میں جو صرف ۹ مصرعوں کی ہے اور اپنے اوورٹون میں سیاسی بھی نہیں ہے کہ جدید شاعری میں اس کا قد خاصا بلند ہوگیا ۔ راشدؔ نے بھی اُن کی اُس نظم کی تعریف کی۔ بات یہ ہے کہ یہ نظم اُس وقت تک لکھی جانے والی جدید نظموں میں بڑی منفرد تھی ۔ یہ نظم اپنی ہیئت میں نامیاتی وحدت کی خصوُصیت کی حامل ہے ۔ اِمیجز زینہ بہ زینہ اس کی تعمیر میں اس طرح حِصّہ بنتی جاتی ہیں کہ آپ کسی مصرعے کو بھی ـــــ حتیٰ کہ کسی لفظ کو بھی ـــــ اس نظم سے ہٹا نہیں سکتے ہیں اور وہ ساری اِمیجز ٹھوس اور محسوس تصویری قدر کی حامل ہیں ـــــ نظم کیا ہے ایک ایکشن پینٹنگ (ACTION PAINTING) ہے کہ اس کا ہر لفظ رقص کناں نظم کے دائرے کو مکمّل کرتا ہے ۔

اُردو شاعری کی تاریخ میں جو نظمیں اُس دَور سے پہلے کے اَدوار میں لکھی گئیں ۔ چند شعرا کے غیر معروُف تجربات کو چھوڑ کر، جو انگریزی سانیٹ کی پیروی میں کیے گئے ہیں، اور بعض انگریزی نظموں کے ترجموں کو بھی مستثنیٰ کر کے، وہ پابند ہُوا کرتیں ۔ جو قوانینِ نظم کہ ہماری زبان میں رائج تھے، ان کی متابعت میں وہ لکھی جایا کرتیں ۔ کہیں کہیں بحروں میں زحافات سے کام لیا جاتا ۔ مگر اس کی اجازت نہ تھی کہ کوئی لفظ اپنی صوتی دِل رُبائی کی وجہ سے غلط جگہ پر براجمان ہو جائے یا یہ کہ صحتِ الفاظ کو صوتی اثر پر قربان کر دیا جائے ۔ اس زمانے میں

یہ آزادی بھی ہمارے شعرا لینے لگے۔ اس سے اُن کا بھرم مجروح بھی ہوا۔ فیض نے یہ بات خود بھی تسلیم کی ہے کہ کہیں کہیں صحتِ لفظ کو انھوں نے لفظ کی صوتی کیفیت پر قربان کیا ہے۔ میں ازرا پاؤنڈ کے اس خیال سے متفق ہوں کہ شاعر کو نغماتی فقروں میں سوچنا چاہیے نہ کہ نحوی ترکیبات میں۔ اور میں اِس خیال سے بھی متفق ہوں کہ شاعری کی ایک اہم قدر اس کی موسیقیت ہے جس کے بغیر اسے شعر کے زمرے میں شمار کرنا دُرست نہ ہوگا۔ لیکن اُس کے یہ معنی نہیں کہ کسی فروگزاشت کو فروگزاشت نہ کہا جائے۔ چناں چہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ فیض کے یہاں اس قسم کی لغزشیں، جیسی کہ "نقشِ فریادی" میں تھی، اُس کے بعد کے مجموعوں میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ اُن کے بعد کی نظموں میں موسیقیت کو قربان کیے بغیر ان کے یہاں مرصع سازی کا عمل زیادہ نمایاں ہوتا جاتا ہے۔ وہ جو کوئی بھی شعر، قطعہ، غزل یا نظم کہتے، اُسے اِس طرح سنوارتے کہ اُس پر میک اَپ کا گمان کم اور مشاطۂ فطرت کا گمان زیادہ ہوتا۔

"نقشِ فریادی" کے شائع ہونے کے سال دو سال بعد فیض نے برطانوی فوج میں ملازمت کرلی اور چار سال تک فوجی زندگی بسر کی۔ جب اختتامِ جنگ پر اُس ملازمت سے گلو خلاصی حاصل کی تو ایک تمغۂ امتیاز M.B.E. بھی اپنے ساتھ لائے۔ دورانِ جنگ میں ایک بار میں اُن سے اُن کی فوجی بیرک میں بھی ملا تھا۔ اُس موقع پر انھوں نے اپنی چیزیں بھی سُنائیں۔ اس کا ذکر میں نے اس لیے کیا کہ مجھے نہیں معلوم کہ ملازمت کے دوران انھوں نے کون کون سی غزلیں اور نظمیں کہی ہیں، اور یہ جاننا کچھ بے سود نہ ہوگا۔ مگر جب ۱۹۴۷ء میں برِصغیر پاک و ہند میں آزادی کی صبح نمودار ہوئی تو اُس کا خیر مقدم کرتے ہوئے انھوں نے جو نظم لکھی، اُس نے لوگوں کو چونکایا بھی اور متاثر بھی کیا۔ اس کا سبب یہ تھا کہ اس نظم کی امیجز نئی اور اسی طرز کی تصویری تھیں جیسی اُن کی نظم "تنہائی" کی امیجز تھیں۔ اُس نظم کا پہلا ہی مصرع، قطع نظر اس امر کے کہ اُجالا داغ داغ تھا کہ نہیں تھا، بڑا سحر انگیز ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ اس میں انگریز شاعر آڈن کی استعمال کی ہوئی ایک ترکیب PUNCTURED NIGHT کی بازگشت ہے لیکن مجھے تو یہاں بھی غالب کا فیض ہی نظر آتا ہے۔ فیض، غالب کی قبا کا دامن اکثر ٹھونگتے رہتے۔ بہرحال اس نظم سے اُن کی شہرت میں مزید اضافہ ہوا۔ اس نظم کی ہیئت بھی نامیاتی قدر کی حامل ہے، اور اسی طرح اپنا دائرہ مکمل کرتی ہے، جس طرح اُن کی نظم "تنہائی" اپنا دائرہ مکمل کرتی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ آزادی پوری خود مختاری کے ساتھ ملی تھی ۔ لیکن جس طرح ہند نے اس آزادی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے یہاں ایک جمہوری آئینی نظام قائم کیا ۔ زمیندارانہ نظام کو توڑا ۔ انگریزوں کے زمانے کے کالے قوانین منسوخ کیے اور کچھ اصلاحات سماجی زندگی میں عورت مرد کی مساوات، چھوت چھات وغیرہ کے تعلق سے نافذ کیں ۔ اس طرح کا سماجی آزادی کا کوئی عمل ہمارے یہاں اس آزادی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے نہیں کیا گیا ۔ بلکہ رہی سہی جمہوریت کا بھی چند ہی برسوں میں گلا گھونٹ دیا گیا ۔ سیاسی زندگی کو منجمد کر دیا گیا ۔ سیاست بازوں کو غنڈوں کا نام دیا گیا ۔۔ اور ایک مفلوج قسم کی جمہوریت، جسے "گھاس جڑ" والی جمہوریت کا نام دیا گیا، رائج کرنے کی کوشش کی گئی ۔ اس کے علاوہ آزادی کی حفاظت جس حاسدانہ انداز میں کرنی چاہیے تھی، ویسے نہیں کی گئی ۔ بلکہ اس قسم کے نیلامی نعرے آئے دن سننے میں آتے تھے ۔ "ہمارے یہاں بہترین (HUMAN MATERIAL) ہے" دوسرے نے کہا ۔ "ہم (HONEST BROKER) ہیں" اس کے نتیجے میں بیرونی ملکوں کے ہوائی اڈے قائم ہوئے ۔ اور پھر انھیں اکھاڑنا بھی پڑا ۔ اس کا ذکر میں نے اس لیے کیا کہ "داغ داغ اجالا" کہنے کی چنداں ضرورت نہیں تھی ۔ لیکن چونکہ وہ توقعات آزادی سے پوری نہ ہوئیں جو آزادی کے ساتھ وابستہ کی گئی تھیں ۔ اس لیے وہ صبح داغ دار ہی نظر آئی ۔ اس کے طلوع ہونے پر نہ تو پرانے سماجی رشتے تبدیل ہوئے اور نہ اس سماجی بنیاد ہی کو کمزور کیا گیا، جسے انگریزوں نے پنجاب اور سندھ وغیرہ کو فتح کرنے کے بعد اپنے عطیات سے ان صوبوں کے زمینداروں اور جاگیرداروں میں پیدا کیا تھا، سیاست انھی کے ہاتھوں میں رہی جو آزادی کی جدوجہد میں عوام کے ساتھ نہ تھے ۔۔ اس کے نتیجے میں ایک نئی جدوجہد، قومی آزادی کے تحفظ کی، سماجی رشتوں کو تبدیل کرنے کی، جمہوریت کے اداروں کو قائم کرنے کی، اور انگریزوں کے زمانے کے کالے قوانین منسوخ کرنے کی، بنیادی حقوق سے لوگوں کو نوازنے کی، جنگ کے مقابلے میں امن کی زندگی بسر کرنے کی، اور خودکفیل اقتصادیات کی طرف قدم اٹھانے کی شروع ہوئی ۔ فیض کی شاعری، دوسرے ترقی پسند شعرا کی شاعری کی طرح ان کے لیے زندگی کا ایک عمل بھی ہے، اس دور میں ایک نیا موڑ اختیار کرتی ہے: ؎

وہ آئیں تو سرِ مقتل تماشا ہم بھی دیکھیں گے

یہ قوالی بھی اسی زمانے کی ہے ۔ بہرحال اس دور میں ان کی شاعری اپنی انفعالیت

کی قبا اتار پھینکتی ہے۔ آزادی سے پہلے اُن کی جنگ برطانوی امپیریلزم اور فاشزم کی قوتوں سے تھی۔ اس جنگ میں برِّصغیر پاک و ہند کی اکثریت، کیا ہندو کیا مسلمان، اُن کے ساتھ تھی۔ آزادی کی مانگ سارے طبقوں کی مانگ تھی۔ آزادی کے نغمے گانے والے شاعروں کے گرد پروانہ وار جمع ہوتے۔ مشاعرے اُن کی نظموں کے اشعار سے گونجتے رہتے۔ مگر اب چھڑی جنگ سوشل لبریشن کی، سماجی آزادی کی، اس میں متقابل اپنی ہی صورت کا تھا۔ اس سے دست و گریباں ہونا کچھ آسان نہ تھا۔ بالخصوص اس وقت جب کہ اس نے آمریت کا رُوپ دھار لیا ہو۔ اور سامراجی خاندان سے رشتے ناتے جوڑ لیے ہوں۔ فیضؔ نے اپنی شاعری سے اُس دور میں جو جنگ اُن قوتوں سے لڑی ہے، وہ قابلِ قدر ہے پوری قوم کے لیے۔ کیوں کہ اُن کی وہ جنگ پوری قوم کی تھی۔ اُس زمانے میں اُن کا عہد و پیمان، لیلائے وطن کے ساتھ وفاداری کا زیادہ مستحکم ہوا ہے، اور ہر چند کہ دست تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا تھا۔ ایک کڑوا درد اس وفا کے نبھاتے میں تھا لیکن کوئی پشیمانی یا ندامت نہ تھی۔ وہی رجاسّیت ان کی شاعری میں تھی جو شروع سے ملتی ہے۔ لیکن اب حوصلۂ دار و رسن، کچھ گرمیٔ یقین سے اور بھی توی ہو گیا:

واپس نہیں پھیرا کوئی فرمان جنوں کا
تنہا نہیں لوٹی کبھی آواز جرس کی
خیریتِ جاں، راحتِ تن، صحتِ داماں
سب بھول گئیں مصلحتیں اہلِ ہوس کی

ستم کی داستاں کشتہ دلوں کا ماجرا کہیے
جو زیرِ لب نہ کہتے تھے وہ سب کچھ برملا کہیے
مصر ہے محتسب رازِ شہیدانِ وفا کہیے

لگی ہے حرفِ ناگفتہ پر اب تعزیر بسم اللہ
سرِ مقتل چلو بے زحمتِ تقصیر بسم اللہ
ہوئی پھر امتحانِ عشق کی تدبیر بسم اللہ

چشمِ نم، جانِ شوریدہ کافی نہیں
تہمتِ عشقِ پوشیدہ کافی نہیں
آج بازار میں پا بہ جولاں چلو

"نقشِ فریادی" میں فیضؔ کی آواز ایک فریادی کا لباس زیبِ تن کیے ہوئے ہے لیکن اس دور میں، جو سماجی آزادی کی جدّوجہد کا دور ہے، باوجود اس بے گناہی کے:

وہ بات سارے زمانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

زنبیتِ زنداں سے ان کا وہ حوصلہ گناہ جتنا بڑھتا گیا، جتنی صعوبتیں بڑھتی گئیں، اتنی ہی ان کی آواز لہو رنگ اور لہو نال ہوتی گئی۔ اسی زمانے میں فیضؔ نے غزل میں ایک لہو رنگ دریچہ وا کیا۔ جو ایک طرزِ فغاں بھی ہے اور ایک طرزِ بیاں بھی:

ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیضؔ گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

فیضؔ کی یہ طرزِ فغاں کہاں کہاں نہیں پہنچی ہے۔ کیا ہند اور کیا پاکستان، ہر جگہ اس طرز میں غزلیں کہی گئیں — اور جہاں ایک لہو رنگ دریچہ انھوں نے بابِ غزل میں وا کیا، وہاں اس رنگِ تغزّل کو اپنی نظموں میں بھی منتقل کیا۔
جب کبھی کوچۂ عشّاق کے جاں سپاروں کا کوئی سر شاخِ دار سے کٹ کر نیچے گرا ہے تو وہ اس کے خون میں اپنا پرچم ڈبو کر یوں سرِ میدان آئے ہیں:

ختم گیا شورِ جنوں، ختم ہوئی بارشِ سنگ
خاکِ راہ آج لیے ہے لبِ دلدار کا رنگ
کوئے جاناں میں کھلا میرے لہو کا پرچم
دیکھیے دیتے ہیں کس کس کو صلا میرے بعد

جب گھلی تیری راہوں میں شامِ ستم
لب پہ حرفِ غزل، دل میں قندیلِ غم
دیکھ قائم رہے اس گواہی پہ ہم
قتل گاہوں سے چن کر ہمارے علم
جن کی راہِ طلب سے ہمارے قدم

ہم چلے آئے لائے جہاں تک قدم
اپنا غم تھا گواہی ترے حسن کی
ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے
اور نکلیں گے عشّاق کے قافلے
مختصر کر چلے درد کے فاصلے

فیضؔ کا اندازِ سخن بالعموم زیرِ لب گنگنانے، خود سے ہم کلام ہونے، تہہِ مے خانۂ حرف کوئی خمار آگیں بات کہہ دینے کا رہا ہے۔ لیکن اس دور میں بعض نظموں میں اُن کی آواز بلند بھی ہو جاتی ہے:

لاؤ سُلگاؤ کوئی جوشِ غضب کا انگار — طیش کی آتشِ جرار کہاں ہے لاؤ
وہ دہکتا ہُوا گلزار کہاں ہے لاؤ — جس میں گرمی بھی ہے حرکت بھی توانائی بھی

اور پھر وہ بلند آواز رجز کی صورت اختیار کرتی ہے اور شیرِ ببر کی چال پر لہُو نال دیتی ہے:

آ جاؤ افریقہ
آ جاؤ میں نے دُھول سے ماتھا اُٹھا لیا
آ جاؤ میں نے چھیل دی آنکھوں سے غم کی چھال
آ جاؤ میں نے درد سے بازو چھڑا لیا
آ جاؤ میں نے نوچ دیا بے کسی کا جال
آ جاؤ افریقہ
آ ڈببر کی چال

اس موقع پر جب کہ ذکر اُن کی رجز خوانی کا ہو رہا ہے، اگر میں اُن کی ایسی نظموں کا ذکر نہ کروں جو فنی اعتبار سے اس پائے کی ہیں کہ جب جدید شاعری کو اِس پہلو سے جانچا جائے گا کہ کیوں کر اُس نے ایک نئی ہیئت اردو شاعری کو دی ہے تو انھیں بھی ان چند نظموں میں شمار کیا جائے گا جن سے جدید شاعری کا بھرم ہے۔

میرا اشارہ "زنداں نامہ" کی تین نظموں کی طرف ہے۔ "ایک مُلاقات" جو ایک علامتی نظم ہے — "درد کا شجر" تاریک فضائے حیات میں اس طرح نمو کرتا ہے کہ شاخ شاخ اور پتّہ پتّہ اُس کا نورِ حیات سے دمک اُٹھتا ہے۔ اور تیسری نظم "زنداں کی ایک صبح" اور اسی تسلسل میں "زنداں کی ایک شام ہے"۔ ہر چند کہ یہ نظمیں نامکمل رہ گئیں۔ فیضؔ کا جب انسپریشن ختم ہو جاتا تو وہ نظم کو وہیں چھوڑ دیا کرتے۔ پھر بھی ایک ایسا حُسن رکھتی ہیں امیجز کی تعمیر میں، کہ اس کی نظیر اس دور کے کسی دوسرے شاعر کی نظموں میں نہیں ملتی ہے۔ "زنداں کی صبح" کا آغاز جس افسانوی انداز میں ہوتا ہے، اس سے اس نظم کی اُٹھان کا تصوّر بخوبی کیا جا سکتا ہے:

رات باقی تھی ابھی جب سرِ بالیں آکر — چاند نے مجھ سے کہا جاگ سحر آئی ہے
جاگ اس شب جو مےِ ناب ترا حصّہ ہے — جام کے لب سے تہِ جام اُتر آئی ہے

اب قبل اس کے کہ میں اپنے اس مضمون کے اختتام تک پہنچوں، فلسطین کے تعلق سے اُن کی ایک نظم کا تذکرہ کرنا چاہتا ہوں، جو ۱۹۶۸ء میں لکھی گئی تھی۔ فلسطین کے تعلق سے فیض نے بہت کچھ کہا ہے مگر مندرجہ ذیل نظم کا کچھ اور ہی تیور ہے ــــ اس کا ایک بند ملاحظہ ہو:

پھر برق فروزاں ہے سرِ وادیٔ سینا — اے دیدۂ بینا
پھر دل کو مصفّا کرو اس لوح پہ شاید
مابینِ من و تو نیا پیماں کوئی اُترے
اب رسمِ ستم حکمتِ خاصانِ زمیں ہے
تائیدِ ستم مصلحتِ مفتیٔ دیں ہے
اب صدیوں کے اقرارِ اطاعت کو بدلنے
لازم ہے کہ انکار کا فرماں کوئی اُترے

ہر اک اولی الامر کو صدا دو — کہ اپنی فردِ عمل سنبھالے
اُٹھے گا جب جمِّ سرفروشاں — پڑیں گے دار و رسن کے لالے

فیض کوئی بسیار گو شاعر نہ تھے اور وہ کوئی زود گو، بدیہہ گو شاعر بھی نہ تھے۔ وہ اپنے مصرعے سنوارنے میں لگے رہتے۔ چناں چہ اُن کا مجموعۂ کلام ایک اعتبار سے مختصر ہی ہے۔ مگر جو کچھ بھی ہے وہ منتخب ہے، ایسا منتخب کہ ان کے کلام سے انتخاب کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ہر شعر داد طلب ہے۔ اور وہ داد اُن کو ملتی بھی رہی ہے۔

ایسی صورت میں اِس ہلکی سی سیر کے بعد، جو اُن کی شاعری کے ساتھ میں نے کی ہے، چند باتیں بہ حیثیتِ مجموعی ان کی شاعری سے متعلق کہنا چاہوں گا ــــ ہماری شاعری میں سیاسی جذبے کا اظہار بیسویں صدی کے اوائل یا اُنیسویں صدی کے اواخر ہی سے ہو رہا تھا ــــ لیکن اس سیاسی شاعری کا انداز خطیبانہ تھا۔ ایک پبلک سامنے ہوتی جس کو ہمارے شعرا مخاطب کرتے اور وہ اس تخاطب میں حسنِ خطابت کو مدِّ نظر رکھتے۔ یہ کہنا کہ وہ شاعری سے خارج ہے، صحیح نہیں ہے۔ حسنِ خطابت شاعری میں بھی ڈھل جاتا ہے اور ہمارے یہاں ڈھلا ہے۔ اس کی مثال اقبال کی شاعری سے دی جا سکتی ہے۔ لیکن اس سیاسی شاعری کی نظموں میں بالعموم بالاستثنا اقبال کی نظموں کے لیریسزم LYRICISM یا حسنِ تغزل کی کمی محسوس کی جاتی۔ ہمارے کئی ترقی پسند شاعروں نے غزل کے حسنِ تغزل کو

اپنی نظموں میں بھی راہ دی ہے ۔ فیض کا نام اُن شعرا کے درمیان سرِ فہرست آتا ہے ۔ فیض کی غزلوں میں وحدتِ تاثّر کے باعث نظموں کا رنگ ہے، اور اُن کی نظموں میں حُسنِ تغزّل کی راہ پانے اور نامیاتی اُٹھان کی وجہ سے غزلوں کا مزا ملتا ہے یہی سبب ہے کہ غزل کے اشعار کے علاوہ اُن کی نظموں کے بند بھی لوگوں کو زبانی یاد ہو جاتے ہیں ۔

غالبؔ نے کہا تھا :

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

اور اسی خیال کو ایک دُوسرے انداز میں غالبؔ سے پہلے یوں ادا کیا گیا ہے :

خوشتر آں باشد کہ سرِ دلبراں
گفتہ آید در حدیثِ دیگراں

اس طرزِ سخن سے جہاں شاعری میں مجرّد استعارات کی جگہ ٹھوس محسوس امیجز راہ پاتی ہیں محسوس استعارے جنم لیتے ہیں ۔ وہاں شاعری میں ایک معروضیت، ایک معروضی نظام حوالہ بھی وجود میں آتا ہے ۔ اس سے شعر نہ صرف چمک اٹھتا ہے بلکہ زیادہ دِل پذیری کے ساتھ قابلِ فہم بھی ہوتا ہے ۔ فیض کی شاعری اِسی خوبی کی حامل ہے ۔ یہ اُن کا بڑا کارنامہ ہے ۔ فیض نے مجازؔ کے پہلے مجموعۂ کلام پر جو مقدمہ لکھا تھا، اُس میں انھوں نے مجازؔ کو انقلاب کا مطرب قرار دیا تھا ۔ یہ خطاب خود فیض پر بہ حُسنِ تمام صادق آتا ہے ۔ فیض کی شاعری کچھ اس سے سوا بھی ہے ۔ فیض نے جہاں ایک نئی طرزِ فغاں ایجاد کی وہاں پُرانے سمبلوں کو نئی معنویت عطا کی، حتیٰ کہ حرم کے تصوّر کو بھی ایک نیا معنی دیا ۔ نئے استعارے اور نئی ترکیبیں وضع کیں ۔ جب ان ساری باتوں کا احصا کیا جائے گا تو یہ کہنا پڑے گا کہ انھوں نے ہماری شاعری کو ایک نئی زبان بھی دی، جو ہر چند کہ ہماری ادبی روایت سے مربوط اور مستفید ہے، تاہم نئی بھی ہے ۔

مَیں نے یہ بات کچھ غلط نہیں کہی ہے کہ وہ غالبؔ کے دامنِ قبا کو بار بار چھونگتے رہتے لیکن اس سے اس بات پر حرف نہیں آتا ہے کہ اُن کی آواز غالبؔ سے الگ ہے ۔ وہ بالکل ماڈرن آواز ہے ۔ ہر چند کہ دورِ حاضر کی جدیدیت کا ایک رشتہ غالبؔ سے بھی ملتا ہے ۔ اُسی نے ایک طرحِ نو کی بنیاد ہماری حسّیات کی دُنیا میں ڈالی، اُسی نے وہ روایت آزادی بلند کیا جو بزرگوں سے ایک نئے سفر کی اجازت کا تھا ۔ اُسی نے دار و رسن کی آزمائش کی گفتگو چھیڑی اور شاعری میں جدید زبان، سوجھ بوجھ اور جذبات کی گرمی سے بَرقاتی ہوئی استعمال

کی - اور جو سب سے عظیم بات ہے وہ یہ کہ اُس نے وجود کے تصوّر پر نظرِ ثانی کی، اور اپنی عرق ریزی اور بُت شکنی سے ایک تناظرِ عالم پر نگاہ ڈالنے کا پیدا کیا ۔ لیکن میں یہ سب باتیں کس لیے کر رہا ہوں - یہ مضمون کوئی غالبؔ پر تو ہے نہیں - ہاں مگر اُس کے شاگردِ معنوی، اس راہ پر چلنے والے کی ہے جو جادۂ غالبؔ ہے - غالبؔ اس راہ کو اپنی تیزروی اور آبلہ پائی سے خاصا ہموار کر گئے تھے - وہ جادہ اُن کے خونِ جگر سے منوّر بھی ہے — راشدؔ اور فیضؔ دونوں نے اپنی شاعری کا سفر ایک ساتھ شروع کیا تھا - اُس وقت پطرسؔ بخاری بجا طور پر اس کی پیش گوئی نہیں کر سکتے تھے کہ جدید شاعری کی شمع اُن دونوں میں سے کس کے سامنے رکھی جائے گی - راشدؔ چلے تھے بڑے جھونک سے لیکن اَنا میں گھر گئے — اور پھر خواب چند خرابوں کی خواب گری میں ایسا ڈوبے کہ ذات کا یہ احساس مٹ گیا کہ مَیں تنہا کچھ نہیں - پروردۂ محنِ غیر ہوں - فیضؔ اپنی ذات میں فرد فرد پھیلتے رہے، واحد متکلّم کے بجائے جمع متکلّم میں گفتگو کرتے رہے - ان کی آواز عالم عالم پہنچی - دُنیا نے دیکھا کہ جدید شاعری کی وہ شمع جو ۱۹۳۰ء کی دہائی کی تھی، کس کے سامنے رکھی گئی - صدرِ محفل فیضؔ ہی ٹھہرے - اس میں راشدؔ کی کوئی ہتک نہیں، اُن کا اپنا ایک مقام ہے - جدید شاعری ان کو فراموش نہیں کر سکتی ہے -

مَیں اپنی بات ختم کر چکا - آؤ ہم سب کھڑے ہو کر تالیوں کی گونج میں فیضؔ کو خراجِ عقیدت پیش کریں - وہ اس کا تن زار تھا جو قبر میں دفن ہُوا - اُس کی جان سلامت ہے، اُسے موت نہیں چھو سکتی ہے - وہ جان اُس کی شاعری ہے جو قطرہ قطرہ اُس کے لہو سے مقطّر ہوتی رہے اور دائرے بناتی عالم عالم پھیلی ہے - فیضؔ کی یہ شاعری کسی آدرش پر قائم رہنے ہی کی نہیں - اس اندرون میں حقیقت نگاری کی بھی حامل ہے - جو اُمید و بیم، رجائیت و یاس کی کشمکش میں، دِل کے خون ہونے کی کیفیت کی ترجمان ہوتی ہے - کبھی کبھی فیضؔ کے ہاتھ سے مایوسی کے عالم میں دامنِ اُمید چھوٹ بھی جاتا ہے اور ایک دردانگیز تصویر اس کی زندگی کی اُبھرتی ہے :

دونوں جہان تیری محبت میں ہار کے
وہ جا رہا ہے کوئی شبِ غم گزار کے

لیکن وہ پھر بھی سنبھل سنبھل جاتا ہے :

رختِ دِل باندھ لو دِل فگارو چلو
پھر ہمیں قتل ہو آئیں یارو چلو

مگر ایک ذرا تامل - ایک لمحہ فکر کی زحمت - ہم مُردہ پرست لوگ ہیں - زندگی میں جس کی قدر نہیں کرتے، مرنے پر بُت بنا کر اُسے پُوجتے ہیں اور قبر کے مجاوروں کی طرح اُس کو ایک ذریعۂ معاش بھی بنا لیتے ہیں - اُس کی فکر سے اپنی فکر کو جلا دینے کی کوشش نہیں کرتے ہیں، اس کے چراغ سے اپنا چراغ نہیں جلاتے ہیں بلکہ اس کی روشنی میں جیتے رہتے ہیں - ہم نے اقبال کے ساتھ یہی کچھ کیا - اُن کی فکر کو آگے بڑھانے کے بجائے، ایک تنقیدی نظر ڈالنے کے بجائے، جس سے فکر ترقی کرتی ہے، انھیں اپنی ہی فکر کے بستر میں گھسیٹ لاتے ہیں، یا اپنی فکر میں مقید کر رکھا ہے - ایسا کیوں ہے کہ ہم تخلیقی فکر سے، کسی اوریجنل خیال سے محروم ہوتے جاتے ہیں - اس کا سبب یہ ہے کہ ہم نے وجود ہستی اور خیال کے رشتے کو نہیں سمجھا ہے ـــ یہ بات ابھی ہمارے ذہن میں نہیں بیٹھی ہے کہ وجود اور خیال میں ایک جدلیاتی وحدت ہے خیال وجود سے ہے اور وجود کا ارتقا خیال سے ہے - اور جس طرح وجود کا ارتقا اپنے سماجی روپ میں اور اپنے فطری رُوپ میں بھی ناقابلِ تحدید ہے اسی طرح خیال بھی ناقابلِ تحدید ہے - یہ خیال کی فطرت ہے کہ وہ کوئی حد قبول نہیں کرتا ہے - وہ وجود کی ترقی کے ساتھ ساتھ ترقی کرتا رہتا ہے - زیادہ گہرائی، زیادہ پُرمایگی اختیار کرتا رہتا ہے - ہماری یہ جو جدید شاعری ہے، اس پر ایک سایہ مغرب کی اُس جدید شاعری کا ہے جو عقل (REASON) اور حسیات (SENSIBILITIES) کی جدائی کے دور میں تخلیق ہوئی، جب کہ سرمایہ دارانہ نظام کا "میں" اپنے کو جارحانہ انداز میں منوانے کی فکر میں تھا - یہ لیریکل شاعری جو بیشتر موضوع (SUBJECT) کے احساسات کی دُنیا میں رہتی ہے اور معروض سے بے نیاز رہتی ہے - یہ موضوع اور معروض کے کسی جدلیاتی رشتے کی غماز نہیں ہے، اس شاعری سے الگ ہے جو ایپک (EPIC) شاعری تھی جس میں زندگی کو اُس کی اپنی کلیّت میں پیش کیا جاتا، آدمی کا رشتہ جہاں دُوسرے انسانوں کے ساتھ ہے، جسے سماجی رشتوں کا نام دیا جا سکتا ہے، وہاں اُس کا رشتہ فطرتِ خارجیہ یا کائنات سے بھی ہے - قبل اس کے کہ ہم فطرت سے جُدا ہوئے ہیں، اُس کا موضوع بنے ہیں، اُس کے مقابل آئے ہیں، یہ کہنے کے لائق بنے ہیں: ؏ سفال آفریدی، ایاغ آفریدم، ـــ فطرت کا ایک حصّہ تھے اور موضوع بننے کے بعد بھی اس کا ہی ایک حصّہ ہیں - شاعری جو زندگی کی کلیّت پر محیط ہوتی ہے، وہ ان رشتوں کو نظر انداز نہیں کر سکتی ہے - بلکہ انھیں رشتوں کی ترجمانی

ہے۔ وہ عظیم شاعری کا نام پاتی ہے ___ اور شاعری اپنا یہ وقار صرف احساسات کی سطح پر، جذبات کی سطح پر رہ کر قائم نہیں رکھ سکتی۔ اُسے اس وحدت کی طرف بڑھنا ہے جو عقل و حسیات کی ہے۔ ماضی میں پائی جانے والی سطح سے زیادہ مُرتفع اور پُرمایہ سطح پر اس وحدت کو حاصل کرنا ہے۔ اس وقت شاعری کو فکر انگیز اور زندگی کی کلیت پر محیط ہونا پڑے گا۔ اگر وہ بڑی شاعری کی دعوے دار ہوگی اُسے اس ساری عصری آگہی کو اپنے دامن میں سمیٹنا ہوگا جو مختلف جہات سے زندگی کے منشور (PRISM) میں جمع ہو رہی ہے۔ میں یہ نہیں کہتا ہوں کہ یہ سارا کام شاعری کو اپنے کندھوں پر اٹھانا ہے۔ نثر کو یہ بوجھ زیادہ اُٹھانا ہے۔ مگر شاعری اس بوجھ کے اُٹھانے سے بے نیاز نہیں ہو سکتی ہے کیوں کہ شعر ہی انسان کی پہلی آواز ہے۔ اسی آواز سے لبِ وجود مُسکرایا تھا، پائے ہستی رقص میں آیا تھا اور ساز نے اُس سے اپنی لے ملائی تھی۔ دُنیا کا کوئی بھی علم ایسا نہیں ہے جو شعری معرفت کی جگہ لے سکے۔ یہ معرفت پسِ پردۂ حیات گوشش و ہوشش کی لہریں دوڑاتی ہے اور اس بیکرانی کے بلیک ہول میں جھانک کر دیکھتی ہے جہاں وقت بھی اپنا دم توڑ دیتا ہے ___ بڑی شاعری یہ سب کام کرتی ہے ___ وہ آدمی کو اُس کے خانۂ ہستی میں آباد کرتی ہے۔ یہ مسافر جو آج اجنبی ہے اپنی ہی زمین میں، اجنبی ہے اپنی ذات میں بھی، اسی زمین کے پردے سے نکلا ہے ___ شاعری اس کو اس زمین میں آباد کرتی ہے۔ کیا گُل و لالہ، ابر و باد، ستاروں کی دُنیا ہو یا مجمع مہ وشاں، اغیار ہوں یا احباب، ہر ایک سے اس کا رشتہ استوار کرتی ہے۔ اپنی فطرت پر شبخون کرے تو اپنی مٹی یا طینت کی خبر لائے، اور اگر ستاروں پر کمند پھینکے تو آخری چراغوں کا چراغ بھی اُس کے دام میں ہو ______ ہمارے شاعروں کو ہمیشہ شاعری کی ان عظمتوں کو حاصل کرنے کی آرزو رکھنی چاہیے : ؎

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں!

ادب، روایت، جدّت اور جدیدیت

جدیدیت کی جو ایک لہر ان دنوں چل رہی ہے اس کے مدِ نظر ذرا کچھ ہمیں اپنی ادبی روایات کا بھی جائزہ لینا چاہیے۔ لیکن اس سے پہلے ہمیں روایت کے مفہوم کو متعین کر لینا چاہیے تاکہ جدّت کو "جدیدیت" سے جدا کر کے بھی دیکھا جا سکے۔ کیوں کہ میرے نزدیک جدّت، روایت، کا ایک تکوینی حصّہ ہے۔ کوئی بھی روایت ایسی نہیں ہے جس میں بے شمار جدّتوں کا اضافہ نہ ہوا ہو اور جو ان کے امتزاج سے وجود میں نہ آئی ہو۔ اس کے برعکس "جدیدیت" ایک کلٹ (CULT) ہے اور اس کے پیچھے ایک فلسفہ ہے، جس کو ہم معرضِ بحث میں ذرا بعد میں لائیں گے۔ چناں چہ میری تنقید "جدیدیت" کے فلسفے اور اُس کے ادبی مظہر پر ان کی کمزوریوں سے متعلق ہوگی، نہ کہ اس لیے کہ "جدیدیت" بت شکنی کا ایک سمبل ہے۔ کیوں کہ بت شکنی کا تو میں بھی حامی ہوں اور اس بات پر ایمان رکھتا ہوں کہ تغیّر و تبدّل کے عمل یا ارتقا کے عمل سے دُنیا کی کوئی چیز آزاد نہیں ہے اور جب کوئی قوم کسی روایت یا وضعِ کہن پر اَڑ جاتی ہے، اس میں کسی قسم کی تبدیلی قبول کرنے کی روادار نہیں ہوتی ہے اور اس وضعِ کہن کی مدافعت اور معذرت میں اپنا سارا زور صرف کر دیتی ہے تو وہ منزل قوموں کی زندگی میں نہ صرف کٹھن ہوتی ہے، جیسا کہ علامہ اقبال نے کہا ہے کہ ؎

طرزِ کہن پہ اَڑنا، آئینِ نو سے ڈرنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

بلکہ خودکشی کے مترادف بن جاتی ہے۔

آدمی کسی نہ کسی معاشرے میں زندگی بسر کرتا ہے اور کوئی بھی معاشرہ ایسا نہیں ہے، جس پر ایک خول روایاتِ کہن کا نہ چڑھا ہوا ہو۔ جس میں زندگی بسر کرنے، اشیا بنانے، پیدا کرنے اور ذہنی تخلیقات کو وجود میں لانے کی کوئی روایت، کمزور یا مضبوط

نہ ہو، اس کا کوئی تاریخی چلن نہ ہو۔ چناں چہ اس روایت یا تاریخی چلن کو گزرنے والی نسل، نئی نسل اور آنے والی نسلوں کو منتقل کرتی رہتی ہے۔ خواہ اس منتقلی کا طریق کار زبانی ہو، تحریری ہو یا عملی مظاہرے کا ہو، یہ بات بہت سامنے کی ہے کہ ہر فن اور ہر ہُنر کی ایک روایت ہوتی ہے اور جب کسی معاشرے میں کسی فن یا ہُنر کی روایت نہیں ہوتی ہے اور فن یا ہُنر بقائے حیات اور تکمیلِ حیات کے لیے ضروری ہوتا ہے تو اسے دُوسرے معاشروں سے قرض لیتے ہیں اور اپنے معاشرے کی نفسی کیفیت یا جینیئس (GENIUS) کے مطابق اس کو پروان چڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کی متعدد مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ لین دین کا عمل، مختلف تہذیبوں اور معاشروں کے درمیان، رسم و رواج اور روایات کی دُنیا میں بھی ہوتا ہے۔ چناں چہ کسی بھی روایت کے بارے میں یہ کہنا کہ اس کی نظیر کسی دوسرے معاشرے میں نہیں ملتی ہے، بہت مشکل ہے۔ شاید اس طرح کی ایک ریت جس کی نظیر کسی دوسرے معاشرے میں نہ ملتی ہو، ہندو معاشرے میں ستی کی رسم ہے، جسے اوّل اوّل اکبر بادشاہ نے پھر انگریزوں نے اور خود ہندوؤں نے بذریعہ قانون ختم کر دیا ہے۔ اور اب تو ذات پات کے امتیازات، چھوت چھات کی تفریق، عورتوں کی سماجی غلامی وغیرہ کو بھی ختم کر رہے ہیں جو کبھی یہ سب ان کے دین دھرم کا حصّہ تھیں۔

اس کے یہ معنی ہوئے کہ روایت خواہ وہ کسی ادارے کی ہو، کسی طرزِ زندگی کی ہو یا کسی تخلیقی ہُنر کی۔ مثلاً گانے بجانے اور شعر و شاعری کی، وہ اپنے اندر جہاں بہت سی پیوندکاریوں اور تبدیلیوں کو جگہ دیتی رہتی ہے۔ وہاں کبھی کبھی ایک نئی بساطِ آہنگ بچھانے پر بھی مجبور ہو جاتی ہے۔ باربد کے ترانوں کے اوزان آج ناپید ہیں۔ مگر ایران کے دیہاتوں میں وہاں کے دہقان جن اوزان کے تحت شعر کہتے ہیں۔ وہ فارسی میں عربی کے مروّجہ اوزان سے مختلف ہیں۔ ان میں چھندوں کے ساتھ ٹکیوں (ACCENTS) کا بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس طرح کی پیوندکاریاں ہمیں اپنی شاعری کی روایت میں بھی ملتی ہیں۔ میر تقی میر نے جہاں فارسی کے مروّجہ اوزان میں شعر کہے ہیں، وہاں ہندی اوزان میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ لیکن آج اردو کے شعرا کے درمیان ہندی اوزان کا کوئی چلن کم از کم غزلوں میں نہیں ہے۔ لیکن جب وہی شعرا فلمی گانے یا گیت اور دوہے وغیرہ لکھتے ہیں تو ہندی شاعری کے تال وسم کو اپنے سامنے رکھتے ہیں، اور اس نئے زمانے میں جو ہمارے پاپ سنگرز (POP-SINGER) ہیں وہ تو انگریزی تال پر اردو کے بول وضع کر رہے ہیں۔ ان چند مثالوں سے جو بات میں واضح کرنا چاہتا ہوں، وہ یہ ہے کہ جہاں

یہ بات صحیح ہے کہ ہم روایت کی دُنیا میں سانس لیتے ہیں، وہاں یہ بھی صحیح ہے کہ روایت کی جکڑبند سے آدمی گھُٹ کر رہ جاتا ہے۔ دَریا سے ایک ہوئے کم آب بن کر رہ جاتا ہے زندگی ایک مسلسل عمل ہے تجدیدِ زندگی کا۔ وقت کو گوئٹے نے یزدان کا پیرہن قرار دیا ہے جسے وہ ہر صبح بدلتا رہتا ہے۔ اقبال کا بھی خیال وقت کے بارے میں کچھ ایسا ہی ہے۔ وقت جہاں ہر شے کو مٹانے کے درپے ہوتا ہے، وہاں وہ ہر لمحہ نیا، ماضی کے لمحات سے مختلف ہوتا ہے۔ اقبال کے نظامِ فکر یا حوالۂ فکر میں تاریخ اپنے کو دُہراتی نہیں ہے۔ وہ نیٹشے کے "اَبدی تکرار" کے تصوّر کے مخالف اور برگساں کے اس خیال کے حامی تھے کہ تاریخ کبھی بھی اپنے کو دُہراتی نہیں۔ ارتقا میں بھلا تکرار کہاں، ہر لمحہ منفرد ہوتا ہے پھر بھی بقول مارکس، تاریخ میں ایک رجحان دُہرانے کا ہوتا ہے۔ مگر پہلی بار بہ حیثیت المیہ (ٹریجیڈی) بار دیگر بہ حیثیت مزاحیہ کھیل (FARCE) میں یہاں تاریخ کے کسی فلسفے کو بیان کرنا نہیں چاہتا۔ کیوں کہ فلسفے کو سمجھنے اور سمجھانے کی بھی ایک روایت ہوتی ہے اور وہ روایت ہمارے یہاں کئی صدیوں سے موقوف ہے۔ چناں چہ ہم نے گزشتہ چھ سات سو سال میں کوئی بڑی فکر عقل کے ذریعے نہیں، بلکہ جذبے یا عشق کے حوالے سے کی ہے اور رَوشنی جو خُدا کا پیرہن ہے اس کے بجائے، وحشت اور جنون کی آرزو کی ہے، جو لباسِ اہرمی ہے۔ ایک غالبؔ نے کہیں کہیں شمعِ یونانیاں اور فلسفۂ اشراق سے کچھ رَوشنی بکھیری ہے اور اثبات کو نفی سے ٹکرایا ہے۔ جو ایک عمل تجدیدِ حیات کا ہے۔ لیکن شاعری ان فلسفیانہ خیالات کی متحمّل کب ہوسکتی ہے، تاہم وہی حافظ صہبا گسار جس کے مے خانے کا مے کش "زبورِ عجم" کا باغی شاعر بھی تھا اس کے اس قول کا اعادہ کوئی چھوٹی بات نہ تھی کہ "وجود جملہ اشیا لبضد است" غالبؔ نے اس فکر کو بڑی آب و تاب کے ساتھ دہرایا ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ ہر وجود کے اندر اس کو نفی کرنے والی قوّت پوشیدہ ہوتی ہے، ان دونوں قوتوں کے درمیان اِتحاد و تخالف، دونوں ہی ہوتا ہے۔ اسی کش مکش سے ان کا وجود ہے لیکن آخر کار متخالف قوّت پُرانے کو اپنے اندر جذب کرلیتی ہے یعنی اس کی قوّت اور توانائی کو ہضم کر کے ایک نئے وجود کو جنم دیتی ہے، جو پُرانے سے زیادہ پُرمایہ، توانا اور مختلف ہوتا ہے۔

اِس اُصول سے کسی بھی روایت کا وجُود آزاد نہیں ہے۔ لیکن اس سلسلے میں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کوئی بھی پُرانی شے، اُس وقت تک دَم نہیں توڑتی ہے،

جب تک کہ وہ اپنی تمام امکانی قوّت کو صرف نہیں کر چکتی ہے چناں چہ اس جدلیات کے پیشِ نظر ہیگل (HEGEL) غالباً کچھ قبل از وقت اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ شاعری اپنی ممکنہ قوّت کو صرف کر کے عصرِ حاضر کی اس جدید نثر کو جنم دے رہی ہے، جو اظہارِ حقیقت اور حقیقی فکر کے لیے شعر سے زیادہ مناسب، موزوں اور قوی ہے۔ اس کی دلیل وہ یہ دیتا ہے کہ شاعری کا تعلق تخیّل، یعنی غیر حقیقی باتوں سے ہوتا ہے، نثر کا تعلق حقیقت یا ٹھوس حقیقی باتوں سے ہوتا ہے چنانچہ وہ تاریخ کو نثر بتاتا ہے (History is prose) اس کا مفہوم یہ ہے کہ انسان تاریخی حقائق سے نبرد آزما نثر ہی کے ذریعے ہوتا ہے اور نثر ہی کے ذریعے، اس کی گرفت تاریخ پر مستحکم ہوتی ہے۔ مگر بہت دنوں تک لوگوں نے ہیگل کی یہ بات نہ مانی۔ یہ کہتے رہے، شاعری کا تعلق جذبۂ حیرت سے ہے اور جب تک کرۂ حیرت کدۂ کائنات قائم ہے۔ شاعری کا سہاگ بھی قائم رہے گا۔ لطف یہ ہے کہ یہی بات ارسطو نے فلسفے کے بارے میں کہی تھی کہ فلسفہ جذبۂ حیرت سے پیدا ہُوا۔ بہرحال اب یہ بات خاصی پُرانی ہو چکی ہے۔ اب تو شاعری کی نئی ضرورتوں کو دریافت کیا جا رہا ہے یا یہ کہ تلاش کیا جا رہا ہے۔ فرد اور کائنات کے درمیان توازن قائم کرنے کی ضرورت، بذریعہ شعر خواب دیکھنے کی ضروریات، نفسی توانائی میں اضافہ کرنے کی ضرورت، آئینۂ شعور کو مجلّا کرنے کی ضرورت، داخلیت کو تیز کرنے کی ضرورت، اتنی بہت سی باتوں کو شاعری کی ضرورتوں کے تحت لایا جا رہا ہے۔ چناں چہ میں یہ نہیں کہتا کہ ہیگل کی بات تمام تر درست ہے۔ تاہم اس میں سچّائی موجود ہے۔ سارتر نے بھی شاعری کو ادب سے الگ کر دیا ہے اور شاعری کو تمام تر تخیّل کی شے قرار دیا ہے اور صرف نثر کے ادب کو ادب کہتا ہے۔ ہمارے حالی نے بھی اپنے کسی مضمون میں یہ لکھا ہے کہ اب شاعری چلتی ہُوئی نظر نہیں آتی ہے۔ اُن کا یہ احساس اپنی جگہ درست تھا۔ وہ تخیّل کی وادی سے نکل کر حقیقت کے میدان میں اُتر آئے تھے۔ اس وقت سے شاعری ہمارے یہاں بھی کرب اور بحران میں مبتلا ہے۔ جب کوئی بڑا شاعر، حقیقی فکر، یعنی تاریخ سے نبرد آزما ہونے والی فکر، شاعری کی میڈیم میں کرتا ہے۔ تو وہ خاصا نثر نگار بن جاتا ہے اور چھوٹا شاعر، جو شاعری کا رَسیا بنا ہوا، یا تو فکر سے محروم رہتا ہے یا معمولی معمولی باتوں کی شاعری کرتا ہے، یا پھر شخصی الہام کا سہارا لیتا ہے۔ کیا اس طرح ہیگل کا یہ خیال صحیح ثابت ہو رہا ہے کہ شاعری نثر کو جنم دے رہی ہے یا یہ کہ فرانسیسیوں کی یہ بات صحیح ثابت ہو رہی ہے کہ شاعری موسیقی کی طرف لوٹ جائے گی اور صرف گانے بجانے کی شے، جذبے کی سیرابی کی ایک

شے اور تخییل کی شعبدہ گری کی ایک شے ہوکر رہ جائے گی اور حقیقی فکر یعنی تاریخ سے نبرد آزما ہونے کا کام اُس سے نہ لیا جاسکے گا۔ مگر فی الحال چھوڑیے اس بات کو، شاعری ہزار رُوپ ہے۔ یہ ہمارے وجود کا پیرہن ہے۔ ہائیڈگر تو اسے کاشانۂ وجود قرار دے چکا ہے، یہ کوئی نیا چولا بدل لے گی۔ چناں چہ اس سے زیادہ اہم یہ سوال ہے کہ جب ہم کسی صنفِ سخن کی روایت کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے ہماری مُراد کیا ہوتی ہے؟

کیا اس سے مُراد صنفِ سخن کی خارجی ہیئت کی روایت ہوتی ہے یا اس کی معنوی دُنیا کی روایت بھی۔ میری نظر میں اس کا اطلاق دونوں پر ہوتا ہے۔ حالی کے زمانے سے ہم دیکھ رہے ہیں کہ غزل کی پُرانی ہیئت میں ایک نئے جہانِ معنی کا اظہار کیا جارہا ہے۔ چناں چہ غزل کی زندگی بہت کچھ رہینِ منت ہے اس بات کی کہ اس میں اظہارِ معنی پر سے قیدو بند اُٹھا دی گئی ہے۔ حتیٰ کہ اس کا روایتی انتشار بھی ختم ہو رہا ہے اور اب ایک کوشش اسے نظمِ جدید میں تبدیل کیے جانے کی دکھائی دیتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ہرچند کہ روایت کا تعلق صورت اور معنی، دونوں ہی سے ہوتا ہے لیکن جس تیزی سے تبدیلی اس کے جہانِ معنی میں پیدا ہوتی ہے، اتنی تیزی سے تبدیلی اس کی خارجی ہیئت میں رُونما نہیں ہوتی ہے۔ کیوں کہ جدید خیالات کو معروف صورتوں میں دیکھنا لوگ زیادہ پسند کرتے ہیں۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ خارجی ہیئت میں تبدیلی واقع نہ ہوتی ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو کسی بھی خارجی ہیئت کی کوئی تاریخ نہ ہوتی۔ کیوں کہ تاریخ تو عبارت ہے تغیر و تبدل ہی سے۔

ایلیٹ نے ایک موقع پر یہ کہا ہے کہ شاعر کا ذہن بدلتا ہے، آرٹ نہیں بدلتا مگر اس موقع پر ایلیٹ نے آرٹ کی کوئی وضاحت نہیں کی مگر ایک دُوسرے موقع پر جیمس جوائس کے ناول "یُولی سز" کے فارم پر تبصرہ کرتے ہوئے اُنھوں نے کہا۔ خواہ آپ اسے ناول کہیں یا نہ کہیں، اب ناول کا فارم چلتا ہوا نظر نہیں آتا۔ یہاں ایلیٹ فن کار کے ذہن اور اس کے آرٹ کے درمیان بدلتا ہوا رشتہ دریافت کرلیتے ہیں چناں چہ "یُولی سز" (ULYSSES) کے غیر روایتی طرزِ بیان (ANTI-NARRATIVE) یعنی شعور کی رَو والے طرزِ بیان کو دیکھتے ہوئے یہ سمجھاتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں کہ ناول کا بیانیہ اندازِ بیان (NARRATIVE DICTION) اپنی ممکنہ قوّت کو صَرف کرکے دَم توڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ مَیں ایلیٹ کو ذرا کم ہی اپنی گفتگو کے درمیان بار اسے آرائش لاتا ہوں۔ یہاں اُن کا ذکر بالخصوص اس لیے کیا کہ وہ روایت پرستی یا نو کلاسکیت

کے بہت بڑے حامی ہیں جس کی تعریف اُن کی نظر میں یہ ہے کہ نئی نسل کے شعرا ماضی کے عظیم شاعروں کا جھنڈا اپنی شاعری میں بلند کرتے ہوئے نظر آئیں۔ یہ تعریف بھی ہے اور تعقیب عمل بھی، اور جب انھوں نے خود انگریزی کے شاعر پوپ کی نقالی شروع کی تو انُ کے دوست ازرا پاؤنڈ نے اُن کو تنبیہہ کی کہ بڑے شاعروں کی پیروڈی لکھنا نہ صرف بڑے شعرا بلکہ فن کی بھی توہین ہے۔ شاعر وہی اچھا ہے جو اپنی کھال میں رہے۔

بہرحال یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جب معنی بدلتے ہیں تو اس کے اظہار کی صورت میں بھی تبدیلی کے آثار نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ اظہار اور بیان کے نئے تجربات اسی طرح وجود میں آتے ہیں جنھیں جدت کا نام دیا جاتا رہا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر تجربہ کامیاب ہو جائے تاہم نئے تجربات سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے۔

ان دنوں چوں کہ ہمارے تنقیدی ادب میں اظہارِ ذات کی بات بیشتر کی جاتی ہے، اس لیے فنِ شاعری کو ذرا اس رشتے، یعنی اظہارِ ذات کے رشتے سے بھی دیکھنا، جانچنا اور پرکھنا چاہیے۔ ہائیڈگر (HEIDEGGER) نے لکھا ہے کہ "فن سے فن کار ہے نہ کہ فن کار سے فن"۔ اس قسم کے جملوں سے فن کی قدامت تو ظاہر ہوتی ہے، لیکن یہ بات ظاہر نہیں ہوتی ہے کہ انسان اپنے فنون اور ہنر کا خالق نہیں۔ کسی فن کی تاریخ اگر ماضی کے دھندلکے میں ملفوف ہو گئی ہے تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا ہے کہ شاید فن کسی پُر اسرار طریقے سے انسان کو ملا ہے اور انسان اس کا موجد نہیں ہے۔

فنونِ لطیفہ کی اصل کو سمجھنے کا ایک طریقۂ کار یہ بھی ہے کہ ہم اس فن کی اندرونی ضرورت کو بھی سمجھیں، اگر موسیقی کی اندرونی ضرورت یا اس کا تقاضا ہمارے حواس کی دنیا میں نہ ہوتا تو اس کا وجود میں آنا ممکن نہ ہوتا۔ موسیقی اس لیے وجود میں آئی اور اس نے معروضی صورتیں اختیار کیں کہ اس کی ضرورت ہمارے حواس کی دنیا میں ہے۔ یہ ایک الگ مسئلہ ہے کہ موسیقی سے کیا کیا کام تاریخ میں لیے جاتے رہے ہیں یا یہ کہ اس سے کیا کیا کام لیے جا سکتے ہیں۔ اب تو موسیقی سے پودوں اور جانوروں کے امراض کا علاج بھی کیا جا رہا ہے۔ لیکن موسیقی کچھ ان کاموں کے لیے وجود میں نہیں آئی، وہ اس لیے وجود میں آئی کہ اس کی ضرورت اس کا تقاضا ہمارے حواس کی دنیا میں تھا۔ وہ جو ایک گوشۂ نغمہ نیوش ہم نے پایا ہے، وہ جو ایک احساسِ آہنگ اور ہارمونی ہماری فطرت میں ہے، ہماری قوتِ سامعہ کو نصیب ہوا ہے، اس قوت کی تکمیل اور اس کی تسکین کے لیے موسیقی وجود میں آئی۔ موسیقی ہمارے احساسِ آہنگ اور ہارمونی کی ایک معروضی صورت ہے۔ چناں چہ کوئی اور خدمت

انجام دینے سے پہلے اس داخلی ضرورت کو پورا کرنا یعنی ہماری قوتِ سامعہ کو لذت بخشنا موسیقی کا لازمی کام ہے۔ اِس خدمت کے بغیر وہ موسیقی نہیں بلکہ کھڑاگ ہے۔

اس طرح کی بات شاعری سے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے۔ مگر شاعری کے ساتھ یہ دشواری ہے کہ اس کا تعلق کسی ایک حس سے نہیں بلکہ ہماری متعدد حسیات سے ہے۔ یہ ہمارے تمام حواسِ ظاہری اور حواسِ باطنی سے تعلق رکھتی ہے۔ پھر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ بہت نمایاں طور سے اس کا تعلق موسیقی تخئیل خیال (IDEA) اور جذبے سے ہے۔ کچھ لوگوں کا یہ کہنا ہے کہ اس کا بیشتر تعلق دنیائے مجاز اور عالمِ خواب سے ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کا نمایاں تعلق ان ساری موخر الذکر باتوں سے بھی ہے کیوں کہ ابتدائی عہدوں میں جہاں تک سُراغ ملتا ہے، شاعری سحر انگیزی کا ایک فن تھی۔ جادو ٹونے سے اس کا گہرا تعلق تھا چناں چہ یہی سبب ہے کہ اس فن میں موضوع معروض کے ساتھ متحد ہو جاتا ہے۔ دونوں ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ جو باتیں غیر حقیقی، تخئیلی اور خیالی ہوتی ہیں، وہ حقیقی معلوم ہونے لگتی ہیں۔ شاعری آج بھی کیمیا اثر اور سحر انگیز ہے، اگر وہ واقعتاً شاعری ہے۔ چناں چہ اسے کسی خارجی مقصد کو پورا کرتے ہوئے خواہ اس مقصد کی تکمیل پنہاں ہو یا عُریاں، اسے ہماری اس داخلی ضرورت کو پورا کرنا ہے کہ وہ اپنی سحر انگیزی سے ہمیں ایک ایسی دُنیا میں لے جائے، ایک ایسی کیفیتِ سحر زدگی سے دوچار کر دے کہ ہم آئیڈیلسٹک باتوں کو حقیقی رُوپ میں دیکھ سکیں۔ شاعری ہماری تحصیلِ ذات کا ذریعہ بن جائے۔ شاعری تو جدِ ذات اور بالیدگیِ ذات کا ذریعہ بن جائے۔ اس ضرورت کو پورا کیے بغیر وہ شاعری نہیں بلکہ شاعری سے کچھ کم ہو گی۔ اچھی شاعری سے یہ دونوں مقاصد یعنی احساسات کی بالیدگی یا تسکینِ رُوح کے مقصد کے ساتھ ساتھ سماجی مقاصد، جن کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے، بیک وقت بلا امتیاز این و آں پورے ہوتے ہیں۔ یہاں یہ نہ بھُولنا چاہیے کہ شاعری ایک زبان بھی ہے، اور وہ زبان کے فریضے کو نظر انداز نہیں کرتی ہے۔ زبان کے فریضے کو ادا کیے بغیر شاعری مہمل ہے۔ اظہار تابع ابلاغ ہے۔ مہارتِ زبان یہ ہے کہ ابلاغ آسان ہو جائے۔ عجز کا نام شاعری نہیں۔ ابہام بے شک اِس کا زیور ہے لیکن عجز نہیں۔ مگر اظہارِ ذات کی نسبت سے فن کی یہ تشریح ادھوری رہ جائے گی، اگر ذات کی تشریح نہ کی جائے۔

شعر و شاعری کے مباحث میں ہمارے شعرا، اکثر اظہارِ ذات کی باتیں کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن وہ یہ نہیں بتاتے کہ اُن کی مُراد ذات سے کیا ہوتی ہے۔ وہ اِس سے

مُراد صرف "مَیں"، "اَنا" لیتے ہیں یا کچھ اور بھی - فرد صرف "مَیں" ہی نہیں بلکہ اپنی نوع یا "کُل" کا ایک جُزو بھی ہوتا ہے - چناں چہ شعر و شاعری سے متعلّق بہت سے نظریاتی اختلافات ذات کی تفسیر اور تشریح سے بھی تعلّق رکھتے ہیں - دَورِ حاضر میں جو وجُودی یا "موجودی جدیدیت" ہے اُس کی اساس بعض فلسفیانہ مبادیات پر ہے - ان میں سے ایک یہ ہے کہ کسی فرد کا کوئی جوہر (ESSENCE) ہستی سے پہلے نہیں ہوتا ہے - یعنی فرد ہستی سے متصِف ہونے کے بعد اپنا کوئی جوہر پیدا کرتا ہے چناں چہ جوہرِ ذاتی کی نسبت سے کوئی بھی فرد کسی دُوسرے فرد کے ساتھ کوئی بھی چیز مشترک نہیں رکھتا ہے جس کی بُنیاد پر اُس کی نوعی تخصیص ہو سکے. چناں چہ وہ تمام تر تنہا ہے - اُس کا کوئی ثانی یا نظیر نہیں - اس کے برعکس ارسطالیسی عِلم الوجُود (ONTOLOGY) میں، اِنسان ایک نوعی فرد ہے - وہ شعورِ ذات سے متصِف ہونے کی وجہ سے ایک فرد، یعنی دوسروں سے مختلف ہی نہیں بلکہ اپنی نوع کا ایک نمائندہ فرد بھی ہوتا ہے - وہ بہت سی چیزیں اپنی نوع کے ساتھ مُشترک رکھتا ہے - یہی وجہ ہے کہ وہ ایک دُوسرے کو سمجھتے ہیں اور ایک دُوسرے کے غم اور خوشی میں شریک ہوتے ہیں اور جہد البقا میں ایک دوسرے کے ساتھ تعاون سے کام لیتے ہیں - چناں چہ جب وہ از روئے شعورِ ذات اپنے اندر دیکھتا ہے تو اپنے ذہن اور اپنے نفس کے آئینے میں دُوسروں کو بھی دیکھتا ہے - اور جب وہ دُوسروں کی حرکات و سکنات، محرکات و عوامل پر غور کرتا ہے تو وہ ان کی تصویر میں خود اپنے کو بھی دیکھتا ہے کیوں کہ فرد، نوعی فرد ہونے کے باعث صرف مُنفرد اور یکتا ہی نہیں بلکہ ایک دُوسرے کی تمثال بھی ہے - اس کی انفرادیت اس کی اجتماعیت کی رہینِ منّت ہے - کوئی بھی فرد دوسرے فرد سے اتنا انوکھا نہیں ہوتا ہے کہ اس پر اُس کی نوع کی عمومی خصوصیت کا اطلاق نہ ہو سکے - چناں چہ انھی مشترکہ خصوصیات یا مشترکہ ذہن یا سماجی شعور کی وجہ سے وہ ایک دُوسرے کے جذبات اور خیالات کو سمجھتے ہیں اور جس کی بنیاد پر وہ ایک مجلسی زندگی بسر کرتے رہتے ہیں - ان سارے کاموں کا وسیلہ زبان ہے جو کسی ایک فرد کی ایجاد نہیں اور جو نہ کسی عمرانی معاہدے کی صورت میں وجود میں آئی ہے، بلکہ یہ اس کے تعاون اور شرکتِ ذہنی سے وجود میں آئی ہے -

قبل اس کے کہ انسان نے کوئی اوزار ایجاد کیا ہو، اُس نے زبان کو مقاصدِ حیات کی تکمیل میں، بہ حیثیت اوزار استعمال کیا ہے - اس کا مجتمع ہونا کسی مقصد کے

حصُول کے لیے، زندگی کا یہ اوّلین مقصد زبان کے ذریعے حاصل ہوا ہے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ زبان شعور کی معروضی صورت ہے اور شعور زبان کی داخلی حقیقت ہے، ان میں سے کوئی بھی موخّر یا مقدّم نہیں ہے۔ زبان جہاں لوگوں کو مجتمع کرنے، باہم گفتگو کرنے، محفل اور مجلس کا ایک ذریعہ ہے، علم و عرفان اور سحر کاری کا ایک ذریعہ ہے، وہاں وہ خلوت کدۂ ذات میں خود اپنے سے ہم کلام ہونے یا خود بینی کا بھی ایک ذریعہ ہے۔ شاعری ان دونوں عمل کا مظہر رہی ہے مگر کیٹس کی یہ بات غلط بھی نہیں ہے کہ ہمارے بہترین نغمے خلوت کدہ غم کے رہے ہیں۔ کیوں کہ اس عالم میں انسان، بلکہ یوں کہیے کہ خلوت کدۂ ذات میں وہ اپنی ذات کے آفاقی یا کائناتی رشتے یا جوہر کو زیادہ اچھی طرح سمجھ سکتا ہے۔ چھوڑیے غم کو کہ اب غم دُنیا سے گھٹتا بھی جا رہا ہے۔ طرب انگیزی کا CULT بڑھتا جا رہا ہے، اور یہ بُرا بھی نہیں ہے۔ مگر یہ بات یاد رکھیے کہ شاعری تمام تر بیداری اور جدّوجہد کی شے نہیں ہے بلکہ عزلت نشینی، تفکر، گیان دھیان کی بھی شے ہے۔ انسان جہاں فطرت سے الگ ہوتا ہے وہاں اُس کے ساتھ متحد بھی ہوتا ہے۔ اُس کا یہ عمل داخلی اور خارجی، دونوں ہی ہے۔ بہر حال یہاں یہ بات مختصر کر کچھ سامنے آئی کہ فرد ایک تمام تر اتفاقیہ غیر مربُوط فرد، تاریخ سے غیر مربُوط فرد، کائنات سے غیر مربوط فرد، وجود (BEING) سے غیر مربُوط فرد نہیں ہے۔ بلکہ اپنی نوع کا اور اپنے معاشرے کا ایک مربُوط اور نمائندہ فرد ہوتا ہے۔ تاریخ اور کائناتی وجُود سے ایک منطقی رَبط رکھتا ہے۔ چناں چہ جب دورِ حاضر کی وجودیت انسان کی مجلسی فطرت سے انکار کرتی ہے، اس کے سماجی وجُود سے انکار کرتی ہے، اُن کے درمیان کسی مشترک ذہن اور شعور کے وجود سے انکار کرتی ہے، اور اس بات پر غور نہیں کرتی ہے کہ شعورِ ذات اصل میں سماجی شعور ہے۔ کیوں کہ انسان نے شعورِ ذات، سماجی زندگی کے عمل میں حاصل کیا ہے تو وہ انسانی وجود کا ایک بدمذاق اور سطحی مطالعہ پیش کرتی ہے، اب وجودیوں کے چند بیانات اس سیاق و سباق میں انسان کے بارے میں ملاحظہ ہوں۔

آدمی کو وجود کے گھورے پر پھینک دیا گیا ہے جہاں نیستی نے اسے اپنے حصار میں لے لیا ہے۔ اس کی تنہائی کے سماجی اسباب نہیں جنھیں دُور کیا جا سکے۔ وہ تنہا از رُوئے وجود ہے۔ اُس کی اُس تنہائی کا کوئی مداوا نہیں۔ غیر اُس کا دشمن ہے اور وہ اُس سے بالکل خارج میں ہے، ان کے درمیان کوئی اندرونی رشتہ ذہن یا شعور کا نہیں ہے اور نہ کوئی رابطہ زبان اور سماجی رشتوں کا ہے۔ وہ ایک دوسرے

کے احساسات میں شریک نہیں ہوسکتے ہیں بلکہ ایک دُوسرے کو دشمن کی طرح گھورتے رہتے ہیں اور اس تاک میں رہتے ہیں کہ کیونکر ایک دوسرے کو مقصود یا لذات سے شے متصرفہ میں تبدیل کر دے۔ اسے وہ اپنے تصرف میں لائے۔ اس طرح ایک غیر منعکس شیشہ ان کے درمیان حائل رہتا ہے۔ وہ نہ تو ایک دوسرے کے لیے آئینہ ہیں اور نہ ایک دُوسرے کی تمثال۔ اس وجودی صُورتِ حال میں، جہاں غیر اس کا دشمن ہے اور اس کے لیے جہنم بنا ہُوا ہے اور وہ خود نیستی کے خول میں مقید ہے، اس کے لیے اس زندگی میں بجز خوف و ہراس، خوف و دہشت، تشویش اور پریشانی، اکتاہٹ اور تنہائی، جبر و اکراہ کچھ بھی نہیں ہے۔ انسان جیسا کہ آج ہے ویسا ہی وہ ماضی میں تھا۔ اور ویسا ہی ہمیشہ وہ مستقبل میں رہے گا۔[1] کوئی بھی تغیّر و تبدل اس کی زندگی میں نہیں ہے۔ وہ نیستی کے ایک خلائے محیط میں گھرا ہُوا ہے، جہاں ہر شے ساکن اور ساکت ہے اور اس گنبدِ بے در سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ کوئی مداوا، کوئی اُمید نہیں۔ چناں چہ "یورپی جدیدیت" کا ایک مشہور شارح اور شاعر گاٹ فرائڈ بن (GOTT FRIED BENN) اپنے ایک مضمون میں "کیا فن کار دُنیا کو بدل سکتے ہیں" لکھتا ہے:

"میرا خیال ہے اور یہ بات کسی بھی باہمت آدمی کے لیے بڑی انقلابی ہو گی۔ اگر وہ یہ سچائی دُنیا والوں تک پہنچا سکے کہ تم وہ ہو جو کچھ کہ تم ہو، اور تم کبھی بھی اس سے مختلف نہیں ہو سکتے ہو۔ یہ ہے تمھاری زندگی، اور یہ رہے گی ہمیشہ تمھاری زندگی۔ ایک دولت مند آدمی علاج معالجے سے اپنی زندگی کو کچھ طول دے سکتا ہے۔ جو صاحبِ اقتدار ہے وہ کبھی کوئی غلط کام نہیں کرتا ہے، جو طاقت ور ہیں وہ ہی حق کو تسلیم کراتے ہیں۔ یہی تاریخ (ماضی) بتاتی ہے۔ یہی حال ہے۔ اس کے جسم سے چمٹ جاؤ۔ اس کو کھاؤ اور مر جاؤ۔"

بن (BENN) کے ان خیالات میں خاصی تلخی ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام کے جبر و استحصال کے خلاف اور اس کی پیدا کردہ کُلی (TOTAL) بے گانگی کے خلاف ان جملوں میں ایک شدید ردِّ عمل ہے۔ اور ساری باتیں طنز کے لب و لہجے میں کہی گئی ہیں لیکن غالباً اس سے کسی کو بھی انکار نہیں ہوگا کہ اس قسم کے غم و غصّے کا اظہار ایک قسم کی متحرک مجہولیت ہے۔ اس متحرک مجہولیت میں بظاہر حرکت نظر آتی ہے لیکن سفر مفقود ہوتا

---

[1] سارتر کا فلسفہ اس سے قدرے مختلف ہے۔ تاہم کچھ باتیں سارتر اور وجودیوں کے درمیان قدرِ مشترک کی بھی ہیں۔ (مصنف)

ہے۔ سفر پیدا کہاں سے ہو، جب کہ ان کے یہاں کوئی تاریخی تناظر نہیں ہے۔ جب کہ ماضی کا کوئی شعور نہیں ہے۔ وجودیت میں ماضی کا کوئی شعور نہیں۔ صرف حال اور مستقبل ہے۔ اور جو مستقبل ہے وہ ایک امرِ اتفاقی ہے نہ کہ حال کا کوئی منطقی ارتقا۔ ان کی نظر میں نہ تو ہستی وابستہ قانون ہے اور نہ کائنات، چناں چہ وہ تو اس سے بھی انکار کرتے ہیں کہ فرد کا کوئی رشتہ اسلاف اور اخلاف سے بھی ہو سکتا ہے۔ ان کے تصور کا فرد نہ صرف اپنے کل سے، اپنی اجتماعی زندگی سے غیر مربوط اور منقطع ہوتا ہے، بلکہ اپنے اسلاف اور اخلاف سے بھی۔ چناں چہ گاٹ فرائیڈ بن (GOTT FRIED BENN) اپنے ایک شعر میں کہتا ہے جس کا ترجمہ یہ ہے: "دنا تغیر اور ارتقا سے نابلد ہوتے ہیں، ان کے اخلاف ان کی دُنیا سے کوئی تعلق نہیں رکھتے"۔

روایت کا شعور اسلاف اور اخلاف، دونوں ہی کے رشتوں سے پیدا ہوتا ہے۔ جب کہ دورِ حاضر کے وجودیوں کے فلسفے میں اسلاف اور اخلاف کے درمیان کوئی رشتہ ناتا ہی نہیں تو پھر نفئِ روایت اور نفئِ ادب ان کا جزوِ ایمان کیوں نہ ہو۔ یہاں یہ یاد رہے کہ نفئِ روایت، روایت شکنی سے مختلف شے ہے۔ روایت شکنی اضافۂ روایت، تخلیقِ روایت کا عمل ہے اور نفئِ روایت نفئِ حیات ہے۔

روایت، جیسا کہ میں نے پہلے بتایا، صرف ایک پیمانہ، ایک کی بورڈ (KEY-BOARD) سُروں کی جدول ہی نہیں جو نئے نغمات کی تخلیق کے لیے کارآمد ہو، وہ ان تجربات کا بھی نچوڑ پیش کرتی ہے جو اظہارِ خیالات کی کوششوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس عمل میں جب کوئی فارم (ہیئت یا صورت) خیال سے متحد ہو جاتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے غماز بن جاتے ہیں۔ تو پھر وہ فارم صدیوں تک اپنا جادو جگاتا رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہیئت کی جہانِ معنی کو سہار جاتی ہے چناں چہ کسی روایت کا انتخاب بذاتِ خود اس بات کو متعین کرتا ہے کہ فن کار اپنے ماضی سے اور اپنے معاشرے کے لوگوں سے کسی قسم کا رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے۔ وہ انھیں اپنے جذبات اور خیالات میں شریک کرنا چاہتا ہے، یا ان سے بے نیاز ہو کر اور اپنے ماضی سے بھی منقطع ہو کر اپنی کوئی انوکھی راہ نکالنا چاہتا ہے۔ جو صرف اسی کے لیے ہو۔ جیسا کہ جدیدیت کے فن کاروں کا ایک نعرہ یہ بھی ہے کہ فن صرف فن کاروں کے لیے ہوتا ہے نہ کہ غیر کے لیے۔ لیکن عجیب معاملہ یہ ہے کہ وہ اسے مسلط غیروں ہی پر کرتے ہیں۔ جدیدیت کے ان فن کاروں کے برعکس وہ ادیب اور شاعر، جو اپنے معاشرے کے لوگوں کو ساری دُنیا

کے لوگوں کو اپنے خیالات اور جذبات میں شریک کرنا چاہتے ہیں۔ وہ کسی نہ کسی مقبولِ عام (POPULAR) روایت کا سہارا لیتے ہیں۔ ایک ایسی روایت کا جو اہلِ محفل سے ذریعۂ ارتباط کا کام دیتی ہے۔ یہ بڑا انتخابی کام ہے۔ یعنی اس کے انتخاب کرنے میں دقت پیش آتی ہے۔ جو لوگ کسی روایت میں گفتگو کرتے ہوئے اپنی انفرادیت کو برقرار نہیں رکھ پاتے ہیں یا یہ کہ اس روایت میں اضافہ نہیں کر پاتے ہیں، وہ اپنے کو روایت کے سمندر میں غرق بھی کر دیتے ہیں۔ بارہا دہرائی ہوئی باتوں کو دُہرانے لگتے ہیں۔ میر و غالب کی نقالی شروع کر دیتے ہیں۔ مصحفی اور آتش کی نقالی شروع کر دیتے ہیں۔ جرمنی میں نیو کلاسیزم کسی زمانے میں تخلیقی قوت کی حامل رہی ہے۔ چناں چہ اگر نقالی تخلیقی قوت کے ساتھ ہو، کچھ زیادہ بُری نہیں۔ لیکن نِری نقالی میں تو شاعر کا اپنا چہرہ بھی بگڑ جاتا ہے۔ فرانس میں نیو کلاسیزم، تخلیقی قوت کے حق میں مضر ثابت ہوئی۔ چناں چہ اسی وجہ سے وہاں کے شعرا نیو کلاسیزم کو چھوڑ کر "جدیدیت" یعنی بودیلئر کی جدیدیت کی طرف بڑھے۔ لیکن فرانس کی اس 'جدیدیت' اور جرمنی کی "اظہاریت" کے متوازی ایک دوسری روایت انقلابی رُومانیت اور حقیقت نگاری کی بھی یورپ میں تیزی سے بڑھی اور ان دونوں نے ساری دُنیا کو ایک ایسے ادب سے رُوشناس کیا، جس کا تعلق فرد کی خلوت ہی سے نہیں بلکہ اس کی محفل سے بھی تھا، جس میں تحریکِ مجہول (PASSIVE ACTIVITY) نہیں، بلکہ ایک سفر منزل کی طرف ہے۔ حرکت کے ساتھ ساتھ سفر بھی ہے۔ یہ دونوں ادبی رَوایتیں، شاعری کی دُنیا میں بالخصوص، انقلابی رُومانیت کی روایت اور افسانوں اور ناولوں میں حقیقت نگاری کی رَوایت، جو اب ہمارے ادب اور شاعری کی مضبوط روایتیں ہیں، انھیں بہت کچھ ہم نے مغرب سے مستعار لیا ہے۔ جب ہم نے ناول کا فارم قرض لیا، تو پھر اس کے ساتھ ساتھ سروینٹیز (CERVANTES) ڈکینس (DICKENS) اسکاٹ اور پھر فرانس اور رُوس کے ناول نگاروں کے بیانیہ ڈکشن کی رَوایت یعنی عوامی زندگی اور معاصر زندگی کو پیش کرنے کی رَوایت بھی قرض لینی پڑی۔

انیسویں صدی کے نصف آخر کے زمانے میں ہمارا ادب ایک بڑے پیمانے پر مغربی ادب اور افکار سے متاثر ہوا۔ چناں چہ ہم نے جہاں صحافت نگاری "جرنلزم" مضمون نگاری وغیرہ مغرب سے سیکھی، وہاں ناول نگاری، جدید افسانہ نگاری اور ڈراما نگاری وغیرہ بھی مغرب سے سیکھی۔ جدید شاعری کی روایت اس عمل سے مستثنیٰ

نہیں ہے۔ اس پر بھی مغرب کا پیوند صاف نظر آتا ہے۔ لیکن اب ہم نے جدید شاعری کی ایک مضبوط روایت تخلیق کر لی ہے، جسے اب اردو کی جدید شاعری کا نام دیا جاتا ہے چناں چہ آج بہت سے تجربات ہماری ان ادبی روایات کے میدان میں کیے جا رہے ہیں۔ غزل کی روایت میں ہیئت کے تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے بہت سی نئی باتیں جہانِ معنی میں دیکھنے میں آتی ہیں۔ اور اب تو کچھ تجربے ہیئت میں بھی کیے جا رہے ہیں۔ اس غزلیہ شاعری کے پہلو بہ پہلو ایک روایت جدید منظومات کی ہے، جو نئے اِستعاروں، نئی تشبیہات اور امیجز میں بامعنی گفتگو کرنے کی ہے اور اہلِ محفل کو اپنے جذبات اور خیالات میں شریک کرنے کی ہے۔ یہ جدید شاعری قدر آفریں اور حیات پرور ہے۔ اس کے پہلو میں ایک چھوٹے کم آب یا گم آب کے مانند "جدیدیت" یا نیستیٔ محض کی شاعری بھی نظر آتی ہے۔ وجودیت ایک ہم عصر فلسفہ ہے اور اسے بھی فلسفۂ حیات (EXISTENTIALISM) کا نام دیا گیا۔ اس فلسفے سے بہت زیادہ الرجک (ALLERGIC) ہونے کی بھی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ کیوں کہ شاعری میں فلسفہ نہیں بلکہ زندگی اہم ہوتی ہے اور جہاں زندگی ہے وہاں موت بھی ہے۔ غالبؔ "دستنبو" میں لکھتے ہیں "نیستیٔ محض بخشندۂ ہستی است۔" پھر کیوں نہ کچھ نیستی کو بھی ہم ہستی میں شامل کر لیں۔ اس سے منظرِ ہستی کچھ اور کشادہ ہو جائے گا۔ بقول غالبؔ ؂

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

ادب — ایک اسلوب اختلافِ رائے کا

تصادم اور کشمکش ایک قانونِ ارتقا ہے۔ زندگی کا ہر مظہر اس قانون کے تابع ہے۔ اسی سے تغیر، تبدیلی اور انقلاب ہے۔ شعور، زندگی کا ایک ایسا مظہر ہے جو زندگی سے متعین بھی ہوتا ہے، لیکن زندگی سے ممیّز ہو کر زندگی پر اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ شعور اور زندگی، دونوں مل کر ہی زندگی کی وحدت بناتے ہیں۔ شعور کا گراف زندگی کے متوازی نہیں چلتا کہ یہ کہا جائے کہ یہ زندگی کا عکسِ محض ہے۔ شعور کبھی زندگی سے پیچھے، تو کبھی آگے بھی رہتا ہے۔ لیکن وہ زندگی کے ہم قدم لگا ضرور رہتا ہے۔ انسانی ذہن کو جذبات کو اپنی گرفت میں لے کر زندگی کو بدلنا بھی ہے، اسی لیے اس کی اضافی آزادی کو بھی تسلیم کیا گیا ہے۔ چناں چہ اس کی تاریخ اور ہسٹری دونوں ہی ہے۔ لیکن جس حد تک اس کی آزادی اضافی ہے، اسی حد تک اس کی تاریخ بھی اضافی وجود رکھتی، ورنہ ہر قدم پر زندگی سے اُلجھا ہوا نظر آتا ہے اور جو جنگ کہ انسان اپنی مادّی زندگی میں لڑتا ہے جو کشمکش کہ وہ اپنی مادّی زندگی میں محسوس کرتا ہے اور جن تبدیلیوں سے کہ وہ زندگی میں دوچار ہوتا ہے، انھیں ایک ایک کر کے وہ اپنے شعور کی دُنیا میں بھی بھگتتا ہے۔ اس کا ذہن ایک محشرِ خیال بنا رہتا ہے۔ پُرانی اقدار کی جگہ نئی اقدار کے اُبھرنے میں مدد کرتا ہے۔ پُرانی اقدار میں تبدیلیاں پیدا کرتا ہے۔ خیالات، نظریّے اور نصب العین کو بدلتا ہے۔ شعور کا یہ اضافی سفرِ ارتقا بھی اپنی تکمیل چاہتا ہے۔ وہ چھوٹے شعور سے سچّے شعور کی طرف بڑھتا ہے۔ توہمات کے پردے چاک کرتا ہے۔ اس کے اس سفرِ ارتقا میں تصادم اور کشمکش، ردّ و قبول، اختلاف و انحراف، بغاوت اور انقلاب سبھی کچھ ہے۔

ادب انسان کے اسی شعور کی ایک مختلف صورت ہے، چوں کہ اس کا یہ اختصاص زیادہ بربنائے صورت ہے، اس لیے اس کی ہیئت کے تعیّن میں صورت کے تشخص کو زیادہ دخل ہے۔ اس سے یہ بھی نہ سمجھنا چاہیے کہ ادبی آگہی یا عرفان، سماجی شعور کے دُوسرے مظاہر مثلاً سیاسیات، فلسفہ وغیرہ سے وہ صرف اسی بات سے ممیّز ہے کہ ادبی علم محسوس اور

دیگر سماجی علوم مجرّد ہوتے ہیں۔ اوّل تو اَدبی شعوُر زندگی کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے، اس سے زندگی کی کوئی بھی شے خارج میں نہیں ہے۔ ادب جہاں انسان اور انسان کے رشتوں کو پیش کرتا ہے، وہاں وہ انسان اور اشیا اور انسان اور کائنات کے رشتے کو بھی پیش کرتا ہے۔ ثانیاً یہ کہ اَدب صرف ماضی اور حال کا نہیں بلکہ مستقبل کا بھی ہوتا ہے۔ اس کے آئینے میں آنے والے حادثات بھی اپنی پرچھائیاں ڈالتے ہیں۔ لیکن یہاں میں ان چیزوں کو زیرِ بحث نہ لاؤں گا فی الحال اَدبی شعور کی اس صوُرت کی نشان دہی کی کوشش کروں گا جس سے کہ وہ ادب بنتا ہے۔ لیکن قبل اس کے کہ اس کی طرف کوئی قدم بڑھاؤں، صوُرت اور معنی کے رشتے کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے۔ صوُرت توسیع معنی ہے، معنی کا عرض ہے۔ چناں چہ ادب کی دُنیا میں معنی کو عرضِ صوُرت سے جُدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے۔ تجرید میں اس کی معنویت گھٹ جاتی ہے۔ وہ نہیں رہتی جو عرضِ صوُرت میں ہوتی ہے۔ اس لیے اَدب کی دُنیا میں بالخصوص کسی موضوع کا برتاؤ (برتنے کا عمل) اس کے معنی کا ایک ناقابلِ تفریق حصہ ہوتا ہے۔ اس وضاحت کے بعد میں اس مجوّزہ سوال کی طرف آتا ہوُں کہ وہ کون سی صوُرت ہے جو زندگی کے شعوُر کے اظہار کو اَدب بنا دیتی ہے۔

شاعری ہو یا ڈراما، افسانہ ہو یا کوئی اور صِنف، اگر اس میں زندگی کے شعور کا اظہار تخیئل کی وساطت سے نہیں کیا گیا ہے تو وہ ادب کے دائرے سے خارج ہے۔ اس اَدبی تخیئل کی کیا خصوصیات ہیں، اس کی بحث تو بعد میں آئے گی، فی الحال تو یہ جاننا ضروری ہے کہ اَدبی شعور کا اظہار تخیئلی ہوتا ہے اپنی وسیع تقسیم میں۔ لیکن چوں کہ تخیئل شخصی ہوتا ہے بیشتر حافظہ، حواس اور اِدراک پر مبنی ہوتا ہے اس لیے تخیئل کو حسنِ معنی کی جلوہ نمائی کے لیے اس قوتِ مدرکہ سے بھی کام لینا پڑتا ہے جو تعمیم اور تجرید سے کام لیتی ہے۔ اور جو بالکل غیر شخصی ہوتی ہے۔ اس قوتِ مدرکہ کو عقل کا نام دیا جا سکتا ہے کیوں کہ معقولیت تجربے کی آفاقیت سے پیدا ہوتی ہے نہ کہ تخصیص سے۔ کلاسیکی ادب با معنی اور حسین، منجملہ اور اسباب کے اس باعث بھی ہے کہ اس میں تخیئل اور تعقّل، دونوں ہی ہیں۔ وہاں محسوس معقول اور معقول محسوس ہے۔ اَدبی اصطلاح میں اس کو یوں بیان کریں گے کہ خصوص میں عموم اور عموم میں خصوص ہوتے ہیں۔ صوُرت تخیئلی منفرد اور محسوس ہوتی ہے اور معنی معقول اور عمومی ہوتا ہے۔ یورپ کے نو کلاسیکی ادب میں یہ وضعی خصوُصیت موجود ہے، لیکن کلاسیکی نمونوں کی نقالی میں وہ اَدب کمزور اور بے جان ہو گیا۔ جب اس صوُرتِ حال کے رَدِعمل میں اُبھرتے ہوئے سرمایہ دارانہ نظام کی انفرادی رُوح، شخصی آزادی اور ایگو پرستی کے جلو میں رُومانی اَدب

وجود میں آیا تو اوّل اوّل گوئٹے کے الفاظ میں وہ مریضانہ اسی بنیاد پر تھا کہ اس ادب میں تخئیل کو، تعقّل کی قیمت پر فوقیت دی گئی۔ یوں تو زندگی میں سائنس اور اندیشۂ سُود و زیاں کا عمل دخل تھا۔ لیکن ادب میں اس کے خلاف احتجاج اس لیے تھا کہ سرمایہ دارانہ نظام انسانی رشتوں کو زر کے رشتوں میں تبدیل کر رہا تھا اور یہ بات سامنے آ رہی تھی کہ ایگو کا اصُول بقول شیلی حسُن کا نقیض ہے۔ خُدا اور دولت کی دیوی ایک دُوسرے کی ضد ہیں لیکن شیلی کی طرح اس تضاد کو ہر شاعر نے محسُوس نہیں کیا۔ چناں چہ شاعری سرمایہ دارانہ دَور کی انفرادیت پرستی، اور داخلیت پسندی کے کہُر میں ڈوبتی گئی۔ ادَبی شعور سے اس صوُرتِ حال کو منقلب کرنے کے بجائے اس سے فرار ہی کو احتجاج کی صوُرت بنایا گیا۔ اس عمل سے شعری زبان میں مراسلہ کمزور ہو گیا۔ فطرت کی علامتوں کی تاویل، علامتی زبان میں کی جانے لگی۔ فطرت کا شاہکار انسان بے قدر ہو گیا۔ اور اس کی تخلیقی قوت کو، جو حُسن آفرینی سے عبارت ہے، شر کا نام دیا گیا۔ اس میں اُس کیتھولک مسیحیت کو بھی دخل ہے جو فطرت پرستی، انسان مرکزیت، تاریخی اِرتقا اور سائنسی ترقی کو اپنے حق میں مضر تصوّر کرتی اور عرُوج آدم کو سقوُطِ آدم کا نام دیتی۔ اس کا نتیجہ یہ ہُوا کہ روُمانوی شاعری نے انیسویں صدی کے اختتام میں جہاں اس نے وہ جدید علامتی رنگ اختیار کیا جس سے اُس کی مشکل پسندی سامنے آئی، وہاں ایک رُجحان شاعری کو شعور کا اظہار نہیں، بلکہ موسیقی قرار دینے کا بھی اختیار کیا۔ یہ رُجحان فرانس میں سب سے پہلے پیدا ہُوا۔ ملارمے اور پال وَرلین نے اسے موسیقی قرار دیا اور فصاحت یا الفاظ کی گویائی کی شدید مخالفت کی۔ اگر شاعری موسیقی ہے نہ کہ کوئی لغماتی تخئیلی زبان ہے تو پھر یہ اعلان کہ شاعری موسیقی ہے نہ کہ فصاحت شاعری کی موت کے اعلان کے مترادف تھا۔ چناں چہ فرانس میں ابھی تک یہ کوشش جاری ہے کہ شاعری کو فصاحت کے زمُرے سے خارج کیا جائے۔ شاعری مراسلے کی شے نہیں کہ اس کو فصاحت کا نام دیا جائے۔ شاعری صرف لذّتِ گوشش کی شے ہے۔ اس کا ہوش اور خِرد سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ سارتر شاعر نہیں ہے، لیکن وہ اپنے فن یعنی افسانہ نگاری میں پوُری طرح اس خیال سے وابستہ ہے کہ ادب زندگی کو حسین تر بنانے کا ایک آلۂ کار ہے۔ لیکن کس قدر حیرت ہوتی ہے جب وہی فن کار اور مفکر ملارمے کے خیال کا سہارا لیتے ہوُئے یہ بات کہتا ہے کہ افسانہ فصاحت اور شاعری موسیقی ہے۔ اور پھر اس تقسیم کو جائز قرار دیتے ہوئے تخئیل کے دو مختلف رویّوں کو افسانہ اور شاعری میں روا رکھتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ تخئیل شاعری میں جو موسیقی ہے، غیر تحصیلی شعور (جس کا مقصد کسی نصبُ العین کا حصُول نہیں ہے) کے ایک آلۂ کار

کی حیثیت سے حقیقت سے فرار اختیار کرتا ہے نہ کہ اس میں مداخلت کر کے اسے حسین تر بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے برعکس افسانوی ادب (ناول اور ڈراما وغیرہ) میں، جو تمام تر فصاحت ہے اور ابلاغ کی شے ہے، وہی تخئیل تخصیلی شعور کے ایک آلۂ کار کی حیثیت سے حقیقت کی دُنیا میں مداخلت کرتا ہے، وہاں اس کا تعلق "بایست" یا آئیڈیل کے حصول سے ہوتا ہے۔ تخئیل کے یہ دو مختلف رویّے، ایک جگہ حقیقت سے گریز، یعنی منفی رویّہ اور دُوسری جگہ حقیقت میں مداخلت برائے تبدیلی، یعنی مثبت رویّہ ادب کے کسی ایسے طالب علم کے لیے نا قابلِ فہم ہے جو شاعری کو بھی ایک صنفِ ادب یا زبان کا ایک مخصوص طرزِ اظہار تصوّر کرتا ہے۔ لیکن سارتر کی دشواری یہ ہے کہ کیتھولک بودلیئر کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے وہ ابھی تک حسن کو شر یا ایک منفی قوّت ہی تسلیم کرتا ہے۔ لیوسیفر اینڈ لارڈ (LUCIFER AND LORD) یا "اہرمن اور یزداں" (سارتر کا ایک ڈراما) کا بنیادی کردار گوئیٹز سینٹ اور باغی کے درمیان جھکولے کھاتا رہتا ہے۔ شاید اس لیے کہ سارتر ابھی تک اس کا فیصلہ نہیں کر پایا ہے کہ وہ سینٹ کے ساتھ ہے یا باغی کے ساتھ۔ وہ ابھی تک اس مخمصے میں گرفتار ہے کہ انسان کی ترقی کہیں اُس کے گناہ کا پھل نہ ہو۔ ایسی صورت میں حسن، جو حقیقت کو منقلب کرتا ہے، اس کا شر نظر آنا کچھ بے جا نہیں ہے۔ چناں چہ سارتر کے اس پُر تضاد نظریے سے اختلاف کرتے ہوئے، میں کلاسیکی موقف کی حمایت کرنا چاہوں گا اور اس بات پر زور دوں گا کہ ادبی تخئیل شاعری اور افسانوی ادب میں ایک ہی قانون کے تحت عمل پیرا ہوتا ہے۔

ظاہر ہے کہ جو تخئیلی ہے وہ حقیقی نہیں ہے۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ ادب امرِ واقعی کا عکس نہیں ہوتا ہے۔ تخئیل حقیقت کو آئیڈیل سطح پر پیش کرتا ہے۔ کسی شے کی ممکن الوقوع فطرت کو پیش کرتا ہے، جیسی کہ وہ ارتقا پذیر ہے، بن رہی ہے، نہ کہ جیسی کہ وہ ہے۔ اس ارسطاطیسی موقّف کی حمایت جہاں انیسویں صدی کے مفکّر شاعر کولرج نے کی کہ تخئیل، خیال اور امیج، وحدت و کثرت کو ایک وحدت میں ڈھالتا، اور حقیقت کو آئیڈیل سطح پر پیش کرتا ہے۔" وہاں اس کی حمایت بیسویں صدی کے شاعر مزاج فلسفی برگساں نے بھی کی۔ "ہم حقیقت سے آشنا صرف آئیڈیلٹی ہی کے ذریعے ہو سکتے ہیں"۔ اس کی وضاحت یہ ہے کہ ایک ایسی شے جو تغیر پذیر ہے، ارتقا پذیر ہے، جو ہماری قوّتِ ارادی کی مداخلت سے بدلتی رہتی ہے، اس سے آشنا ہم اس کے تغیر پذیر عمل ہی میں ہو سکتے ہیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ حقیقت کو آئیڈیل سطح پر پیش کرنا، اپنی

قوتِ ارادی کو بروئے کار لاکر اُسے متغیر یا منقلب کرنے کا عمل ہے ۔ اسی عمل سے انسان کسی شے کی ماہیت تک پہنچتا ہے ۔ اشیا کی ماہیت بھی انسانی تصرف میں آنے کے بعد ہی کھلتی ہے کہ وہ کیا ہے اور کیا نہیں ہے ۔ اس کا علم اسی وقت ہوتا ہے جب کہ وہ انسانی تصرف میں آتی ہے ۔ چناں چہ انسان اپنی حقیقت کو بدلتے ہوئے عمل ہی میں پہچانتا ہے ۔ اپنے ماحول کے بدلنے میں انسان بھی بدلتا رہتا ہے ۔ اس کی اس تغیر پذیری ہی کا ادراک اُس کی حقیقت کا ادراک ہے ۔

بہرحال حقیقت میں مداخلت تخیئل کئی طرز سے کر سکتا ہے ۔ حقیقت کے کسی پہلو کو مبالغے کے ساتھ پیش کر سکتا ہے ۔ یہ مبالغہ اضافۂ قدر اور ازالۂ قدر دونوں ہی کا ہو سکتا ہے ۔ جس قدر کوئی شے حسین نہیں ہے اُس سے حسین تر صورت میں پیش کر سکتا ہے ۔ وہ حقیقت کو منتشر کر کے اسے از سرِ نو کسی نئی صورت میں پیش کر سکتا ہے ۔ ادبی تخیئل کی مداخلت فینٹسی (FANTACY) کی صورت اختیار کر سکتی ہے اور یہ تمام صورتیں حقیقت کو نفی کرنے کی ہیں ۔ لیکن شاعر یا ادیب اپنے تخیئل سے حقیقت کی نفی برائے نفی نہیں کرتا ہے ، وہ زندگی کو حسین تر صورت میں خلق کرتا ہے ۔ وہ حقیقت کو صرف آئیڈیل سطح پر پیش ہی نہیں کرتا ہے بلکہ زندگی کے متضاد عناصر کو اس تخیئلی نفی سے ایک نئی وحدت میں تحلیل کرتا ہے جس سے زندگی میں نیا توازن ، توافق اور تناسب نظر آتا ہے ۔ شاعر کا یہ سہانا خواب دیکھنے ، آئندہ ایام میں کسی آنے والے دور کی ایک دھندلی سی تصویر دیکھنے ، زندگی کے کسی نئے نصب العین کو متعین کرنے کا بھی ہے ۔ لیکن شاعر کا یہ فنِ خواب کاری فرائیڈ کے تصورِ خواب سے مختلف ہے ۔ فرائیڈ کے تصورِ خواب میں تخیئل صرف الم ناک ماضی کو دریافت کرتا ہے ۔ اس کا خواب رجعتی ہے ۔ زندگی کی شکست سامانیوں سے فرار کر کے مادرِ گیتی کی کوکھ میں پناہ لینا چاہتا ہے ۔ ہستی سے عدم کا سفر کرتا ہے ، کیوں کہ فرائیڈ کے نزدیک مرض ناقابلِ علاج ہے ۔ زندگی الم ناک از روئے فطرت ہے ، زندگی الم ناک رہنے پر مجبور ہے ۔ اس کی المناکی کو 'خود شعوری' سے سپر ایگو یا محتسب کی سختیوں کو نرم کرنے سے قدرے گوارا بنایا جا سکتا ہے ۔ لیکن زندگی کو توجدذات کی شے ، ایک حسین معروض میں تبدیل نہیں کیا جا سکتا ہے ۔ انسان میں فطرت غالب اور شعور مغلوب ہے ـــ شعور کی ارتقائی کوششوں کے باوجود ، تہذیب انسان کے مسائل کا کوئی حل نہیں ۔ اس میں شبہ نہیں کہ دورِ حاضر کے کچھ ادیب انسان کو ایک حیوانِ محض تصور کر کے فرائیڈ کے اس تصورِ خواب سے بھی

متاثر ہوئے ہیں وہ مستقبل میں کوئی غرفہ کھولنے کے بجائے تہذیبی ادوار سے پہلے کے کسی پس ماندہ معاشرت یعنی دورِ وحشت کی طرف لوٹنے کا خواب دیکھتے ہیں۔ انسان کے شعور کا علاج اس کے لاشعور سے اور تہذیب کا علاج ایک مفروضہ فطرت سے چاہتے ہیں۔ لیکن شاہراہِ ادب سے بھٹکے ہوئے ایسے ادیب گنتی کے ہیں۔ شاعر کا خواب عہدِ عتیق سے لے کر دورِ حاضر تک لاشعور کا نہیں بلکہ عالمِ شعور کا، سونے کا نہیں بلکہ جاگنے کا رہا ہے۔ اس خواب میں ماضی کی دھول، حسرت و حرماں کی خاک، دشت و صحرا کی تنہائی اور الم ناکی کے باوجود خضر کی راہ نمائی، کسی مردِ کامل کی مسیحائی اور افسوں تدبیر کی چارہ سازی بھی رہی ہے۔ یوسفؑ چاہِ بے وفائی سے اور یونسؑ دہانِ ماہی سے برآمد بھی ہوئے ہیں۔ ہرچند کہ اس خواب میں جامۂ ہستی چاک، آرزوئیں لہولہان، پائے طلب فگار ہے۔ لیکن ایک شفائے کیمیا اثر اس جگر داری کی بھی ہے جو فرہاد کی سخت کوشی سے منسوب ہے۔ ایک غم انسان کو اس کا بھی ہوتا ہے، جو کچھ اس نے کھویا ہے، اور ایک غم اس کا بھی ہوتا ہے جو کچھ کہ وہ نہیں ہے۔ جو کچھ کہ وہ ہونا چاہتا ہے۔ انسان ابھی بہت سی ایسی آرزوؤں اور ان کی پہنائیوں سے ہم کنار ہی نہیں ہوا ہے جو خوابگاہِ امکانات میں سو رہی ہیں۔ شاعر ان آرزوؤں کا بھی خواب دیکھتا ہے۔ حقیقت کو متغیر کرنے کا خواب حقیقت آشنا، تاریخ ساز اور مستقبل بیں ہوتا ہے نہ کہ رجعتی۔ آدمی آپ اپنا شیطان اور آپ اپنا ہادی و رہنما بھی ہے۔ آدمی ہی آدمی کو بہکاتا اور آدمی ہی اس کو راہِ راست پر لاتا ہے۔ زندگی کسی شکست کسی ہزیمت کو قبول نہیں کرتی ہے۔ ہر نظام، ہر عقیدے کو پامال کرتی ہوئی آگے بڑھتی رہتی ہے۔ اگر مغرب کا ایک سرمایہ دارانہ نظام ان سارے جادوگروں کی کوشش کے باوجود ڈوب رہا ہے جسے وہ عین نظامِ فطرت بتاتے تھے، تو کیا غم ہے۔ زندگی کے سفر میں ویسے کئی نام نہاد فطری نظام اس کی گردِ راہ بن چکے ہیں۔ بہرحال میں یہ بات کہ تخیلی خواب کا تعلق مستقبل سے بھی ہوتا ہے، کچھ اس تقریر کے لیے درمیان میں نہیں لایا تھا کہ دورِ سرمایہ داری گیا۔ بلکہ اس لیے لایا تھا کہ بہت دنوں تک تخیل کو قوتِ حافظہ کا ایک مخصوص طرز قرار دے کر اسے زمان و مکان کے قیود سے آزاد تصور کیا جاتا رہا ہے اور اسی نسبت سے شعر و ادب کو تقریباً ایک 'یاد' کے لقب سے سرفراز کیا جاتا رہا۔ اس میں شبہ نہیں کہ تخیل حافظے پر پلتا ہے۔ اس کا رزق وہ تجربات ہیں جو ادیب کے ذہن میں دفن رہتے ہیں اور وہ تخلیقی موقعے پر نامعلوم طریقے سے، جسے الہامی کہا جائے گا، ابھرتے ہیں۔ لیکن شعر و ادب ان کی صرف یاد آوری نہیں ہے، بلکہ ایک ایسی تخلیق ہے جس میں تخیل

عقلِ تعمیر کار سے ممزوج ہوتا ہے۔ اس امتزاجی عمل میں جب ادیب کے تجربات کا خام مواد پگھل پگھلا کر ایک نئی صورت اختیار کرتا ہے تو اس وقت ذہن منفعل نہیں ہوتا ہے اور نہ وہ رُوح خوابیدہ رہتی ہے جس کی توانائی سے تخلیق میں جان پڑتی ہے۔ یہ دونوں ہی اپنے فعال عناصر سے، جو شے کہ صرف حِسّی ہوتی ہے، اسے ایک حِسّی قوت میں تبدیل کر دیتے ہیں اور زمان و مکان سے نسبت دیتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں ہر تخلیق اپنے عصر کی ایک زندہ حقیقت ہوتی ہے، وہ حقیقتِ عصری کو متاثر کرتی ہے۔ ہم عصر ادب اسی لیے زیادہ اہم ہوتا ہے۔ ادیب حقیقت کو اُس کی تاریخی حرکت میں دیکھتے ہیں۔ وہ حال کو نہ تو برقرار رکھنے کی سعی کرتے ہیں اور نہ حال کی اصلاح ماضی سے کرنا چاہتے ہیں۔ کیوں کہ ماضی تو حال میں موجود رہتا ہے، بلکہ اس کے آگے بڑھنے والے رُجحان کو دیکھتے ہیں اس سلسلے میں وہ کوئی اپنا وضع کیا ہوا حل بھی اس پر مسلط نہیں کرتے ہیں بلکہ حقیقت کے بنیادی تضادات کو سلجھاتے ہوئے حل کی صورت کو متعیّن کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ آیڈیالوجیکل عنصر معصوم اور بے ضرر ادیبوں کی تخلیقات میں بھی ہوتا ہے خواہ وہ کتنا ہی نامحسوس اور کمزور کیوں نہ ہو۔ ایسی صورت میں ادبی تخیّل جہاں ایک طرف حافظے سے استفادہ کرتا ہے، وہاں دُوسری طرف علم اور شعور، اُگت اور گیان سے بھی استفادہ کرتا ہے۔ اس کی تخلیق عصری شعور کا ایک حصّہ ہوتی ہے۔ وہ ایک مخصوص زمان و مکان کا ایک مخصوص ذہنی عمل اور قوتِ ارادی کا ایک مخصوص واقعہ ہوتی ہے۔ اسے تاریخ سے جُدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے۔ اسے شخصیت سے بھی بالکل جُدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے۔ شاعر کا تخلیقی ذہن کوئی لاتعلق، بے جان کیمیائی عمل کنندہ (CATALYST) نہیں ہے کہ اس کا کام خود غیر متاثر رہ کر دُوسروں کی ہیئت کو منقلب کرنے کا ہو، وہ ایک فعال قوت اور انسان کی اس رُوح کا ایک آلۂ کار ہے جو اپنی تصویر دُوسروں کے آیئنے میں دیکھتی ہے اور جو اس صفت سے مُتّصف ہے کہ خیال کی دُنیا میں وہ دُوسروں کا قیاس اپنے پر کرتی ہے۔ لازم نہیں کہ شاعر کے ہر خیال کا کوئی ذاتی تجربہ ہو۔ قیاس اور فہم اس کی تلافی کرتا ہے۔ انسانی تجربہ علم کے ذریعے بھی منتقل ہوتا رہتا ہے۔ مجھے حیرت ہے تخلیق کی نفسیات سے متعلق ٹی ایس ایلیئٹ کی اس بصیرت پر کہ وہ شاعر کے فن کارانہ ذہن کو ایک غیر متاثر آلۂ کار تصوّر کرتے ہیں۔ اور اس سے زیادہ حیرت ان کے اس تاریخی شعور پر ہے کہ شعر و ادب لازماں ہوتا ہے۔ ہومر سے لے کر ٹی ایس ایلیئٹ کی شاعری تک، ہر شعری تخلیق ہم عصر ہے۔ وہ ایک دُوسرے کو موازنہ اور مقابلے سے

مُسترد کرتی ہیں، کِس معیار پر؟ انسانی فطرت کے کسی بنیادی پیتھر کی سان پر نہیں، بلکہ اس معیار پر کہ فن کارانہ دباؤ جو تخلیقی عمل میں صَرف ہوتا ہے، وہ کِس کے یہاں کِس قدر ہے۔ ابھی تک اس فن کارانہ دباؤ کے درجات کے معلوم کرنے کا کوئی ایسا آلہ ایجاد نہیں ہُوا ہے جس سے یہ معلوم کیا جا سکے کہ الگزنڈر پوپ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی شعری تخلیقات میں سے کِس کے یہاں وہ فن کارانہ دباؤ زیادہ ہے۔ ہاں اتنا معلوم ہے کہ ایک بار ازرا پاؤنڈ نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کو یہ تنبیہہ کی تھی کہ تم پوپ کی پیروڈی نہ کیا کرو، کیوں کہ تم پوپ کے ایسے مصرعے نہیں کہہ سکتے ہو چھوٹے فن کار کو بڑے فن کار کی پیروڈی نہیں کرنی چاہیے۔ مگر مجھے ان کی شاعری سے کیا غرض، مَیں تو اُس کے اس تاریخی شعور کی بات کر رہا تھا کہ وہ ہومر کے ہم عصر ہیں۔ مگر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ہمیشہ تاریخی باتیں نہیں کرتے ہیں، وہ کبھی کبھی ارسطاطیسی ذہانت کے حامل نقاد جیسے رمی دی گورمونٹ کی پیروی میں اچھی باتیں بھی کرتے ہیں۔ ان کا یہ کہنا درست ہے کہ نئے فن کار میں ماضی کے فن کار بھی بولتے ہیں۔ کِسی نئی تخلیق میں اُس کے خالق کی انفرادیت اور جِدّت ہی نہیں دیکھنی چاہیے، بلکہ یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ اُس کا تصرّف روایت سے کیا ہے۔ لیکن قبل اس کے کہ مَیں اس روایت اور درایت، یا درایت یا جِدّت کے رشتے سے متعلّق کچھ کہوں، اس اَمر کی وضاحت ضرُوری سمجھتا ہُوں جس کے لیے مَیں نے یہ وقت لیا ہے کہ ہرچند کہ فن کار کا تخلیقی ذہن، اُس کی شخصیّت سے جُدا نہیں ہوتا ہے۔ اس کا اَدبی انحراف کچھ اس کی شخصیت ہی کا رہینِ منّت نہیں ہوتا ہے۔ تخیئل کی یہ ماہیت ہے کہ وہ اَمرِ فی الواقع کی تردید کرتا ہے۔ تخیئل مثنیٰ یا نقل نہیں چھاپتا بلکہ جو ہے اس کو اختلاف سے پیش کرتا ہے۔ فن کی اس حقیقت سے ہر وہ شخص واقف ہے جس نے فن کا مطالعہ کیا ہے۔ چناں چہ اس اختلاف ہی کی بنیاد پر وہ ایک فن کار ہوتا ہے اور ہمارے لیے دِل چسپی کا باعث ہوتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی فراموش نہ کرنی چاہیے کہ تخیئل کو ایک مخترِع قوّت، ایک قوّتِ ایجاد کا بھی نام دیا گیا ہے۔ تخیئل زندگی کی وہ اوّلین قوّت ہے جس سے عالمِ انسانی کی ہر وہ شے وجُود میں آتی ہے جو اس کی ایجاد ہے۔ چناں چہ اگر تخیئل ایجاد نہ کرے تو اُس کے تخیئل ہی ہونے پر شُبہ ہوتا ہے، مگر ہر ایجاد کی پشت پر روایت کا ہاتھ ہوتا ہے۔ کتنے نامعلوم ذہن اور کتنے نامعلوم ہاتھ اس ایجاد کی راہ ہموار کرتے ہیں جسے کسی ایک شخص سے منسُوب کر دیا جاتا ہے اور وہ بڑا ہی محسن کُش آدمی ہوتا ہے جو کسی ایجاد کو اپنے نام سے رجسٹرڈ کرا لیتا ہے۔

الگزنڈر پوپ کا ایک مضمُون بُری شاعری کی ضرُورت سے متعلق میری نظر سے گزرا، اُس دن

سے میری نفرت بُری شاعری سے کم ہو گئی۔ کیوں کہ جو بُرائی کہ ضروری ہوتی ہے اسے بھی بہ نظرِ استحسان دیکھنا پڑتا ہے۔ بُری شاعری، اگر وہ غلط نہیں بلکہ صحیح معنوں میں بُری ہے، روایت کو زندہ رکھتی ہے، تو وہ مبتذل نہیں بلکہ روایتی ہوتی ہے۔ اس بُری شاعری سے شاعری کی روایات زندہ رہتی ہیں اور تا وقتیکہ روایت جاری نہ رہے، کوئی اچھی یا بُری شاعری جنم نہیں لیتی ہے۔ فن کی روایت تو بڑی شے ہے، اگر کسی معاشرے میں سوچنے کی روایت نہ ہو تو وہاں کوئی فکر بھی پیدا نہیں ہوتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ سوچنے والے کو بے گانہ اور قابلِ تعزیر تصوّر کیا جاتا ہے۔ ہر بند معاشرہ، آزادئ خیال اور فنونِ لطیفہ سے نفرت کرنے والا معاشرہ، تقلیدی فکر کا معاشرہ بن جاتا ہے۔ ایسے معاشرے میں شاعری بھی سراسر تقلیدی ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ شاعری کا فکر سے گہرا تعلّق ہے۔ اس وقت کسی نئے خیال، انسانی رشتے کے کسی نئے پہلو کی دریافت و انکشاف، کسی اختراع اور ایجاد پر توجہ نہیں ہوتی ہے بلکہ پُرانی باتوں کو نئے سے نئے طرز سے پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ پہلو بچا کر، الفاظ بدل کر کہنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میں بھی تخیئل اور تخیئل سے زیادہ وِٹ یا ذکاوت کو استعمال کرنا پڑتا ہے۔ لیکن میں جس تخیئل کی بات کر رہا ہوں وہ یہ وِٹی (WITTY) تخیئل نہیں ہے، بلکہ وہ تخلیقی قوّت ہے جو زندگی کے بند سوتوں کو کھولتی ہے، جو چشمۂ آبِ حیواں کا کام دیتی ہے، زندگی کے نئے رشتوں کو خلق کرتی ہے، اسے ایک نئے موسمِ بہار سے آشنا کرتی ہے، وہ تخلیقی قوّت، اختلاف و انحراف کیا بغاوت اور انقلاب کی قوّت سے بھی ہم کنار ہوتی ہے۔ چناں چہ ادب میں ایجاد و روایت کے رشتے کو تخیئل کے اس انقلابی عمل کے پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔

ہر وہ شے جو انسان کی ایجاد ہے، زبان ہو یا کوئی فن ہو، اس کا ماخذ انسان ہے۔ لیکن چوں کہ ہمیں انسان کی پری ہسٹری کا زیادہ علم نہیں ہے، اس لیے یہ کہنا کچھ بے جا نہ ہوگا کہ جس طرح کوئی بچّہ اپنی زبان کی روایت میں پلتا ہے، اسی طرح ایک فن کار، اپنے کو اس فن کی روایت میں پاتا ہے، بغیر روایت کے کوئی بھی فن نہیں ہے، وہ روایت کسی غیر مُلک سے مستعار لی ہوئی ہو سکتی ہے، لیکن کسی فنّی تخلیق کے لیے اُس کا پایا جانا ضروری ہے۔ یہ انسان جتنا روایتی ہے، اتنا ایجاد پسند نہیں ہے۔ انسان کے روایتی ہونے کا یہ عالم ہے کہ وہ ہر شے اپنے انسانی ماحول سے سیکھتا ہے۔ اس کا اٹھنا بیٹھنا، کھانا پینا، بولنا، کام کرنا، گانا بجانا سب کچھ روایتی ہے۔ یہ فطرت کی تعلیم سے محروم، آپ اپنی تعلیم کرتا ہے، حتیٰ کہ فطرت کو بھی درست کرتا ہے۔ ارسطو نے فن کا مقصد اسی درستئ فطرت میں تلاش

کیا ہے ۔۔ یہ بہر حال اس جملۂ معترضہ کی معذرت چاہتے ہوئے یہ کہنا چاہوں گا کہ انسان مہد سے لے کر لحد تک روایتی رہتا ہے، روایت کا بوجھ، صرف موت کے وقت دوش سے اتارتا ہے اور اُس وقت بھی اس کو پسند کرتا ہے کہ اس کو سپردِ خاک روایت کے مطابق کیا جائے، لیکن اس حقیقت کے باوجود کہ انسان اپنے ماحول یعنی اپنی پیداوار کی ایک پیداوار ہے۔ اپنی طبعِ ایجاد سے اس انسانی ماحول میں نئی مادّی اور رُوحانی اقدار کا اضافہ بھی کرتا رہتا ہے، کبھی بڑی سُست رَوی سے تو کبھی بڑی تیز گامی سے۔ گذشتہ تین سو سال میں یہ اپنی ایجادات میں بڑا تیز رفتار رہا ہے اور اب تو روز بہ روز اس کی تیزی اور بھی بڑھتی جا رہی ہے۔ جو پہلے خواب و خیال تھا آج وہ حقیقت ہے۔ ستارے گردِ راہ ہیں، ابلیس سر بہ زانو ہے۔

یہ عظیم تغیّر خواہ کسی سبب سے پیدا ہُوا ہو، اس نے روایتی آدمی کو بڑا مضطرب، تغیّر پسند، اقتدار شکن بنا دیا ہے، خواہ وہ اقتدارِ زر، زور کا ہو یا اسنادِ اور خیال کا وہ اب اپنی کشتیٔ حیات کے ایک نئے لنگر و بادبان کی تلاش میں ہے۔ وہ آج اس نئے آدم کے آستانۂ فطرت پر ہے جو محکومی اور مجبوری، ظلم و تعدّی، تفریقِ ملّت و مذہب سے ناآشنا، ہر فردِ بشر کی مختاری اور آزادی کا پاسبان ہوگا۔ وہ مغلوبِ نفس ہونے کی بجائے غالبِ نفس ہوگا۔ وہ انسان کا حکمران نہیں، بلکہ مہتمم اسبابِ زیست ہوگا۔ جس تیزی سے یہ روایتی آدمی اس نئے آدمی کے معاشرے کی طرف بڑھ رہا ہے، اس کا تقاضا یہ ہے کہ ہم بھی بہت زیادہ اس سے روایت کی گفتگو نہ کریں۔ کیوں کہ روایت قدامت پسند بھی ہوتی ہے۔ یہ انسان کو مقیّد بھی رکھتی ہے، چناں چہ روایت کی زنجیریں ٹوٹتی بھی ہیں۔ انسان اپنی روایات کا احتساب بھی کرتا ہے، جو بے کار اور بے جان ہو چکی ہیں اُن کو رَد کرتا ہُوا نئی روایات کی داغ بیل بھی ڈالتا جاتا ہے۔ یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ لیکن ایسا سوچنا کہ کوئی شے مٹتی ہی نہیں، صحیح نہیں ہے۔ نئے نقوش کو بنانے کے لیے پُرانے نقوش کو مٹنا بھی پڑتا ہے۔ جوں جوں تحقیقات بڑھتی جا رہی ہے، ہمارا ماضی بھی طویل ہوتا جا رہا ہے۔ لیکن اگر سارا ماضی عام روایتوں کے ساتھ جاگتا رہے تو پھر کعبۂ ہستی اصنامِ ماضی سے خالی کیوں کر ہوگا۔ ماضی کے بُت کو توڑنا بھی پڑتا ہے اور نقشِ کہن کو مٹانا بھی پڑتا ہے۔ اس کے بغیر تجدیدِ حیات ناممکن ہے۔

یوں تو حال میں جان دار ماضی آپ ہی آپ ضم ہو جاتا ہے لیکن ایک انتخابی عمل زندگی کا اپنا بھی ہوتا ہے۔ زندگی کی ہر وہ قدر جو سماجی استحکام کی ہے، جو فرد فرد کے درمیان

اعتبار، محبت و مروّت پیدا کرنے کی ہے، کبھی فنا نہیں ہوتی۔ بلکہ جوں جوں معاشرہ ترقی کرتا جاتا ہے، وہ زیادہ سے زیادہ پُرمایہ ہوتی جاتی ہے۔ لیکن یہ بات آپ غلامی، مجبوری اور محکومی کے اداروں اور اقدار کے بارے میں نہیں کہہ سکتے ہیں، وہ خود سے فنا نہیں ہوتے ہیں۔ ان کو فنا کرنے میں مدد درکار ہوتی ہے۔ اس عمل میں انسان کی قوتِ ارادی خارجی عوامل کے ساتھ مل کر کام کرتی رہتی ہے۔ ادب اپنے مخصوص انداز میں اس شعور اور قوتِ ارادہ کا پرتو پیش کرتا ہے۔ یہ چیز ادب میں کبھی چھپی ہوئی، کبھی ظاہر، کبھی بالواسطہ، کبھی راست ہوتی ہے۔ لیکن مخفی اور بالواسطہ ہونے میں اس کا حسن زیادہ ہوتا ہے پھر بھی اس کی قوت اس شعور اور ارادے میں حصہ لینے ہی سے ہے۔ اگر کوئی ادبی تخلیق اپنے عہد کی شعوری سطح پر نمائندہ نہیں ہے، تو اس کی قدر و قیمت گھٹ جاتی ہے اور ایسا قرینِ قیاس نہیں ہے کہ اس کا اپنے عہد سے کسی قسم کا تعلق نہ ہو، کیوں کہ کسی کلاسیکی ماڈل کی نقالی کرتے وقت یا کسی پُرانے قصے کو نظم کرتے وقت بھی فن کار کا اپنا عہد بولتا رہتا ہے۔ نہ صرف زبان کے رشتے سے بلکہ خیالات اور جذبات اور اشیاءِ مستعملہ کے حوالے سے بھی۔ تاریخی تخیل اپنے کو ماضی کے کسی بھی عہد میں لے جانے کی کوشش کر سکتا ہے۔ لیکن وہ کبھی بھی اس پانی میں قدم نہیں رکھ سکتا جو بہہ چکا ہے۔ ہاں جس حد تک کہ اس سرمایہ دارانہ عہد میں بھی جاگیردارانہ عہد یا غلامی کے عہد کی بہت سی باتیں زندہ ہیں۔ اس حد تک وہ ماضی کو جذباتی سطح پر بھی متصوّر کر سکتا ہے لیکن اس میں جگہ جگہ اس کا عہد چغلیاں بھی کھاتا رہے گا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی مسیحیت، سینٹ ٹامس اکیوناس کی مسیحیت، یا ڈانٹے کی مسیحیت نہیں ہے۔ اگر یہ حقیقت ہے کہ ماضی حال سے متغیّر ہو جاتا ہے، تو میں یہ سمجھنے سے قاصر ہوں کہ حال کو قبلہ رُو کیوں کر ماضی کی طرف کیا جا سکتا ہے۔ اس کا قبلہ تو مستقبل ہی کی طرف ہوگا۔ چوں کہ اس آخر الذکر حقیقت کو ٹی ایس ایلیٹ تسلیم نہیں کرتے ہیں۔ کیوں کہ وہ سائنس اور ترقی کے مخالف ہیں۔ اس لیے یہ بات بھی ان کو کہنی پڑی کہ "آرٹ ترقی نہیں کرتا، انسانی ذہن بدلتا رہتا ہے۔" سوال یہ ہے کہ انسانی ذہن صرف بدلتا ہی رہتا ہے کہ ترقی بھی کرتا ہے۔ کیوں کہ بدلنا لازمی طور سے ترقی، بہتری، تکمیل کی طرف اشارہ نہیں کرتا ہے، اور اگر اس کے بدلنے میں یہ ترقی موجود ہے کہ انسان کا ذہن، دریافتِ حقیقت کا بہتر آلۂ کار یا آئینہ بنتا جا رہا ہے تو پھر اسے بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ اس کا آرٹ بھی ترقی پذیر ہے، بشرطیکہ آرٹ کا کوئی علاقہ فن کار کے ذہن اور فن کے اس مقصد سے ہو کہ وہ حقیقت کو بے نقاب کرتا ہے۔ نئے سے نئے انسانی رشتوں کو دریافت کرنا

ہے اور اس کی فطرت کے نئے سے نئے امکانات کی نشان دہی کرتا ہے۔ وہ جتنا ماضی کو سمیٹتا ہے اتنا ہی مستقبل میں قدم انداز ہوتا ہے، مگر چوں کہ ایلیٹ کے نزدیک فن کار کا ذہن صرف ایک ایسا میڈیم ہوتا ہے جس میں "مختلف قسم کے احساسات نئے سے نئی ترکیبوں میں ظاہر ہوتے ہیں" نہ کہ کوئی ایسا آئینہ ہے جس میں حقیقت زیادہ سے زیادہ صحت کے ساتھ منعکس ہوتی ہے۔ اس لیے انھوں نے یہ پُر تضاد بات کہی کہ "فن ترقی نہیں کرتا ہے، ذہن بدلتا ہے۔" فن میں شخصیت کا معدوم کرنا ایک استعارہ ہے فن میں معروضیت پیدا کرنے کا۔ اپنے جذبات پر غور و فکر کرنے اور اپنی ذات کو بہ چشم غیر دیکھنے کا۔ نہ یہ کہ جو جذبات کہ اس کی زندگی میں اہم ہیں، انھیں وہ اپنے فن میں جگہ نہیں دیتا ہے اور صرف معمولی جذبات کو، جیساکہ ایلیٹ کہتے ہیں، شاعری کے لیے استعمال کرتا ہے۔ اور ایسے احساسات کا اظہار کرتا ہے جو ان معمولی جذبات میں بھی نہیں ہوتے ہیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی ان ساری شعبدہ بازیوں سے ورڈس ورتھ کے اس خیال پر کوئی اضافہ نہیں ہوتا ہے کہ "شاعری سکون کے لمحات میں جذبات کی یاد آوری ہے۔" کیوں کہ اسی کے ساتھ ساتھ ورڈس ورتھ نے یہ بھی کہا ہے کہ شاعر اصل جذبے کو نہیں بلکہ مماثل جذبے کو پیش کرتا ہے۔ شاعری ثانوی جذبے کی شے ہے، اسی لیے اس میں تعمیم بھی ہوتی ہے۔

میں یہ باتیں اس لیے درمیان میں لایا ہوں کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے روایت کے بارے میں بہت سے لوگوں کو گمراہ کیا ہے۔ ٹی ایس۔ ایلیٹ کے یہاں ماضی پرستی اس حد تک بڑھی ہوئی ہے کہ وہ لکھتے ہیں کہ "کسی شاعر کے کلام کا سب سے منفرد حصہ وہ ہے، جس میں مُردہ شعرا اپنی لافانیت کا اعلان کرتے ہیں۔" جو شاعر کہ اوریجنل نہیں ہوتا ہے اور صرف سَرقے پر زندہ رہنا چاہتا ہے، وہ ایسی ہی باتیں کرتا ہے۔ انسان کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے کو دُہراتا نہیں ہے۔ اس کے برعکس تمام حیوانات اپنی فطرت کو دُہراتے رہتے ہیں۔ ایک بیا (پرندہ) اپنا گھونسلا جس طرح ہزاروں سال پہلے بناتا تھا، ویسا ہی آج بھی بناتا ہے۔ ایک پرندہ جیسے ہزاروں سال پہلے چہچہاتا تھا، ویسے ہی آج بھی چہچہاتا ہے۔ یہ تو انسان ہی وہ واحد مخلوق ہے جو اپنے ہر فن میں ترقی کرتا جارہا ہے۔ وہ آواز کو رنگ میں اور رنگ کو آواز میں تبدیل کرنے کا اہل ہو چکا ہے، وہ رنگ و صوت کی نئی سے نئی ہارمونی اور مصوری فطرت کے نئے سے نئے معیار وضع کرتا رہتا ہے۔ زبان ترقی کرے، ذہن ترقی کرے اور فن ترقی نہ کرے، یہ کیسے ممکن ہے۔ لیکن اس کا کیا جواب ہے کہ چار پانچ سو سال کے بعد بھی انگلستان کو کوئی دوسرا شیکسپیئر نہ ملا، حالاں کہ وہاں

ڈراما لکھا اور کھیلا جاتا رہا۔ لیکن اس کا جواب دینے سے پہلے یہ جاننا کافی دلچسپ ہوگا کہ اگر کوئی شخص اس زمانے میں شیکسپیئر کی پیروڈی کرے تو کیسا ہوگا۔ اچھا خاصا مسخرہ بن جائے گا۔ کیوں کہ جو شیکسپیئر سے زیادہ باصلاحیت ہوگا وہ اپنا رنگ جمائے گا نہ کہ شیکسپیئر کی نقل کرے گا۔ اور جو شیکسپیئر سے کم صلاحیت کا ہوگا وہ اس نقل سے رسوا ہو جائے گا قطع نظر اس کے کہ جینیئس کسی بھی فن کے کم کم پیدا ہوتے ہیں۔ شاعروں اور فن کاروں کے قد ناپنے کا اگر یہ معیار قرار دیا جائے کہ انھیں ماضی کے معیار سے جانچنا چاہیے، جیسا کہ ایلیٹ بتاتے ہیں، تو پھر اس کا فیصلہ کرنا پڑے گا کہ سوفوکلیز (SOPHOCLES) بڑا ڈراما نگار تھا یا شیکسپیئر۔ اور اگر یہ معیار نہیں ہے اور ہر فن کار کو اس کے عہد کے معیار سے جانچنا چاہیے، تو پھر موازنہ اور مقابلہ صرف ہم عصر شعرا اور فن کار کے درمیان ہی کیا جا سکتا ہے۔ اور اگر تاریخ نے اس کا فیصلہ کر دیا ہے کہ اس عبوری دور میں جو بے گانگیٔ انسانیت سے حصولِ انسانیت کا دور ہے، انسانی ذہن آشوبِ زمانہ اور عالمِ تشویش میں مبتلا رہے گا۔ اپنی تبدیلیٔ فطرت کے اضطراب اور بے چینی میں مبتلا رہے گا، تو ہمیں عالمِ برزخ ہی کے ادب پر اکتفا کرنا ہوگا۔ اس ادب میں وہ ٹھہراؤ، صبر و ضبط، توازن و ہم آہنگی نہیں مل سکتی ہے جو کسی نئے نقطۂ استقرار اور اس روشِ حیات پر عمل پیرا ہونے کے بعد پیدا ہو سکتی ہے کہ انسان اپنے اختلافات کو بہ زورِ قوت نہیں، بلکہ بہ ذریعہ استدلال حل کرے۔ بہرحال میں تو یہاں اس بات پر زور دے رہا تھا کہ یہ زمانہ تغیرات کا ہے، اس عظیم تبدیلیٔ فطرت کا ہے، جو صدیوں کی نہج ہی کو منقلب کر دے گی۔ اس زمانے میں تقلیدِ اسلاف کے ساتھ ساتھ ان سے انقلابی جدائی کی بھی بات کرنی چاہیے۔ چناں چہ انفرادیت کا یہ تصور کہ شاعر کے کلام کا سب سے زیادہ انفرادی حصہ وہ ہوتا ہے جس میں اسلاف اپنی لافانیت کا اعلان کرتے ہیں، بے معنی اور گمراہ کن ہے۔ ہر حقیقی شاعر اور فن کار زندہ روایت سے، ایسی روایت سے وابستہ رہتا ہے، جس کا تعلق روحِ فطرت کو اسیر کرنے اور حسنِ معنی کو آئینہ دکھانے کا رہا ہے۔ اپنی انفرادی کوشش سے وہ نہ صرف زندگی کے نئے سے نئے پہلو کو روشن کرتا ہے، جو پنہاں ہے اسے بے نقاب کرتا ہے اور جو کچھ حاصل نہیں ہے اس کے حصول کی کوشش کرتا ہے، بلکہ اپنے اس عمل میں وہ اس آئینہ کو بھی زیادہ سے زیادہ صیقل کرنے کی کوشش کرتا ہے جس کا نام فن ہے۔ فن سے صرف آگہی ہی حاصل نہیں ہوتی ہے بلکہ یہ ہمارے حواس، ہمارے شعور کی دھار کو بھی تیز کرتا ہے۔ ہم اس کے ذریعے زیادہ

سے زیادہ باریک فرق کو دیکھنے اور اُس کو ظاہر کرنے کے اہل بنتے جاتے ہیں۔ کسی ادبی تخلیق کی اس مجموعی کیفیت سے انسان جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔ یہ فنی انفرادیت فن کار کے ذہن کی انفرادیت سے جُدا نہیں ہوتی ہے۔ فن کار کا ذہن کوئی مجہول آلہ کار، کوئی اثر نہ قبول کرنے والا ذہن نہیں، بلکہ ایک فعّال ذہن ہوتا ہے، جس پر اس کی شخصیت کے اسلوب یا انفرادیت کی چھاپ ہوتی ہے۔ لیکن یہ فن کارانہ انفرادیت شخصیّت کی کسی ایسی انفرادیت سے، جس کا تعلق وضع قطع، طور طریقے کے انوکھے پن، یا اپنی انا کو غالب کرنے کی ہو، بالکل مختلف ہوتی ہے۔ اصولِ انا فن کے منافی ہے۔ شاعر ہو یا فن کار، کسی شے کی یکتا ہیئت کو بروئے کار لاتا ہے، نہ کہ اپنے نفس کو معروض پر غالب کرتا ہے۔ دورِ حاضر بہت کچھ کانٹ کے اس تصوّرِ حسن سے گم راہ ہے کہ حسن، معروض کے اِدراک سے نہیں بلکہ صرف موضوع کے تخیئل سے پیدا ہوتا ہے۔ اس داخلیت پرستی نے سرمایہ دارانہ نظام کی ابھاری ہوئی اس انفرادیت پرستی کے ساتھ مل کر، جو نوعی وحدت کے تصوّر سے بے نیاز ہے، دُنیا کے ادب کو ایک ایسی منزل پر پہنچا دیا ہے، جہاں آج وہ بے معنی ہو کر رہ گیا ہے۔ ہر فرد ایک جزیرہ، اور ہر شخص کی فنی تخلیق صرف اس کے لیے ہے۔ وہ انفرادیت اور داخلیت کے خول میں بند ہے۔ نہ غیر سے کوئی موانست ہے اور نہ کوئی مراسلہ۔

یہ صورتِ حال دو باتوں کے نظر انداز کرنے سے پیدا ہوئی ہے۔ اوّل تو یہ کہ انسان فطرت کا ایک جُزو ہے، اس کا تخالف فطرت سے یعنی فطرت کو اس کے قانون کی متابعت میں مسخر کرنے کا تخالف ایک جزو کی حیثیت سے ہے۔ وہ جتنا فطرت کو مسخر کرتا ہے اتنا ہی فطرت سے خود بھی قریب تر ہوتا ہے، کیوں کہ کیا شے فطری ہے اور کیا شے فطری نہیں، اس کو فطرت کو مسخر کرنے ہی سے معلوم کیا جا سکتا ہے۔ چناں چہ یہ تصوّر بالکل رُومانی ہے کہ دورِ وحشت میں انسان فطرت کے قریب تر تھا۔ تاریخ بتاتی ہے کہ وہ اس وقت نسبتاً اپنے جہل میں زیادہ گرفتار تھا۔ فطرت کو اپنے پر قیاس کر کے صاحبِ ہوش و حواس تصوّر کرتا، اس سے ڈرتا اور خوف کھاتا تھا۔ اس کی خوشامد کرتا اور اس کے لیے اپنے نفس پر طرح طرح کی سختیاں کرتا۔ انسان کو اس کے جہل سے سائنس اور علم و دانش کی قوتوں نے آزاد کرایا ہے اور وہ آج نسبتاً فطرت سے زیادہ قریب ہے۔ اب فطرت میں نہ بھوت ہیں اور نہ پریت، اور نہ نفسِ انسانی پر وہ تازیانہ ہے جو پہلے تھا۔ ایسا ہی دوسرا رُومانی تصوّر فرد اور سماج کے رشتے کا ہے۔ فرد کو پہلے اور سماج کو از روئے معاہدہ بعد میں تصوّر کرنا ایک رُومانی تصوّر

ہے۔ چناں چہ یہ اسی کا نتیجہ تھا کہ شعورِ ذات کو شعورِ غیر تصور نہ کیا جاتا، اسے فراموش کیا جاتا کہ چوں کہ انسان ایک نوعی اور سماجی فرد ہے، اس لیے اس کا شعورِ ذات بھی سماجی ہوتا ہے، وہ اپنے میں غیر کو اور غیر کو اپنے میں دیکھتا ہے۔ جب وہ اپنے اعمال و وظائف، اپنے جذبات اور احساسات پر غور کرتا ہے۔ اپنے عملِ تفکر پر غور کرتا ہے، تو اُس کا یہ تفکر نوعی تعمیم کا حامل ہوتا ہے۔ نظامِ عالم آئین در آئین ہے، ہر نوع کا نظام جُدا ہے لیکن چوں کہ انسان نہ تو فطرت سے تمام تر خارج ہیں ہے اور نہ اپنی نوع سے، بلکہ ایک اندرونی رشتۂ وحدت میں بھی ہے۔ اس لیے اس کا علم بھی آئینے سے آئینے کو ہے۔ معروض اور موضوع کے اتحاد کا ہے، یہ علم انسانی مطلق نہیں بلکہ اضافی ہوتا ہے۔ لیکن صحیح عرفان میں مطلق کی کنہ موجود ہوتی ہے اور اسی سے مطلق کی طرف سفر ہے۔ شاعر یا ادیب جب اپنے تجربات میں تعمیم پیدا کرتا ہے تو وہ حادثاتی سے گزر کر لازمی کی طرف آتا ہے۔ محسُوس سے مجرّد کی طرف آتا ہے۔ اس کا تخئیل وجدان و عقل سے بھی اکتسابِ نُور کرتا ہے۔ وہ شخصی طریقِ ادراک سے گزر کر غیر شخصی طریقِ ادراک کی طرف آتا ہے، وہ صرف اپنے تجزیہ کو نہیں، بلکہ اپنے تجربے کی اس عالم گیر حقیقت کو پیش کرتا ہے جس کی بازگشت ہر ایک کے تجربے میں ملتی ہے۔ ہر لفظ ایک نوعی لفظ ہوتا ہے، ایک طبقے کی چیزوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ چناں چہ کسی فن کارانہ تخلیق میں حُسنِ معنی، جو اس کے حُسنِ صورت سے باہر یا جُدا نہیں ہوتا ہے، اُسی وقت ملتا ہے جب کہ فطرت فطرت سے، رُوح رُوح سے اور عقل عقل سے ہم کلام ہوتی ہے۔ ہمارے متصوّف شعرا نے اس حُسنِ معنی کو عالم و معلوم کے اتحاد یا پھر رُوح القدس سے ہم کلام ہونے سے تعبیر کیا ہے، اور ہیگل نے اس کو یوں بیان کیا ہے کہ "حُسن، عقل کا عقل سے، اور رُوح کا رُوح سے ملنے کا نام ہے"! یہ بات کانٹ کے فلسفۂ جمالیات میں نہیں ہے۔ وہ معرُوض کی حقیقت سے بے نیاز ہو کر صرف موضوع کی داخلیت پر زور دیتا ہے۔ اس رُومانی داخلیت نے فنی معروضیت کو اس دَور میں سخت مجروح کیا ہے۔ ہسپانوی شاعر لورکا نے اس موضوع پر گفت گو کرتے ہوئے اس بات کو ابھارا ہے کہ کسی اچھے شعر پر اللہ اللہ کا کلمۂ تحسین اس وقت بلند ہوتا ہے جب ہم محسوس کرتے ہیں کہ ہماری رُوح معروض کی رُوح سے گھُل مل گئی ہے۔ ہماری رُوح نے عالم گیر صداقت کو چھُو لیا ہے۔ یہی موضوع اور معروض کا اتحاد، خصوص اور عموم کا اتحاد، آپ بیتی اور جگ بیتی کا اتحاد ہے، جس ساز کو ہم نے چھیڑا ہے، اُس کی بازگشت دوسروں کے دِل میں ملنی چاہیے۔ یہ کیا کہ اپنا کہا آپ بھی نہ سمجھے۔

یہ بات میں اس غرض سے بھی سامنے لایا ہوں کہ دورِ حاضر کا بہت کچھ باغیانہ ادب، داخلیت پرستی، انفرادیت پرستی اور نراجیت کا شکار ہے۔ وہ اس انفرادیت کا حامل نہیں ہے، جیسے خزانۂ فطرت سے تصرفِ ذاتی کہیں گے جس سے علم و ادب کی شمع روشن ہے، بلکہ شخصیت کے الو کھے پن، لال لنگوٹ پہن کر نکلنے والی الوکھیت اور نمائش ذات کا حامل ہے۔ سب بامعنی اشعار کہتے ہیں، میں بے معنی کہتا ہوں سب زبان کی فصاحت کی پیروی کرتے ہیں۔ میں الفاظ کو بہ حیثیت اشیا استعمال کرتا ہوں۔ یہ سب بے معنی انا کا اظہار ہے۔ چنانچہ میں شعر و ادب میں اس قسم کے اختلاف و انحراف اور بغاوت کا قائل نہیں جو سماج شکن، تہذیب شکن، شعور شکن ہے۔ ان مجذوبوں سے ہمدردی ضروری ہے لیکن ان کی جگہ ہسپتال میں دیکھتا ہوں۔

کسی اختلاف یا بغاوت کے اظہار سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ کس شئے سے اختلاف یا بغاوت ہے اور کیوں ہے؟ اختلاف برائے اختلاف اور بغاوت برائے بغاوت بے معنی ہے۔ نراجیت کا شاخسانہ ہے اور یہی ازم ہے۔

آدمی کے بارے میں سارتر کا یہ خیال ہے کہ "وہ کسی بھی قانون سے بستہ نہیں، وہ ایک کھلا ہوا امکان ہے۔" جو چاہے سو وہ بن سکتا ہے۔ میں برائے بحث اس کے اس قول کو تسلیم کرتے ہوئے یہ جاننا چاہوں گا کہ اس درندگی کے باوجود جو دیکھنے میں آرہی ہے۔ وہ کون سی شئے ہے جو انسان کو ظلم و استحصال اور سماجی، سیاسی غلامی کے خلاف جدّ و جہد پر مجبور کیے ہوئے ہے۔ کیوں اس کا نصب العین انسانیت، آزادی اور خوش حالی ہے، اور درندگی نہیں؟ کیا اس لیے کہ "آدمی کی تصویر آدمی ہے" اور سارتر نے اور سارتر سے پہلے کچھ آدمیوں نے اپنے کو آدمی کی تصویر میں پیش کرنے کا فیصلہ کیا، انتخاب کیا۔ اور اگر یہ مسئلہ صرف انتخاب کا ہے تو کیا وجہ ہے کہ اس نے درندگی کی تصویر کا انتخاب نہیں کیا جب کہ سارتر کا آزادِ مطلق فرد اپنی تنہائی پسندی، تشدد پسندی اور غیر کو اپنا دشمن تصور کرنے کی خصلت میں، درندگی سے قریب ہے۔ اس کا جواب سارتر کے پاس کوئی نہیں ہے۔ کیوں کہ اس کا انسان نہ صرف انسانی فطرت سے عاری ہے، بلکہ سماجی، تاریخی تعینات سے بھی آزاد ہے۔ اس پر نہ تو کوئی سماجی دباؤ کام کرتا ہے اور نہ تاریخی، اور نہ اس کی فطرت میں کوئی ایسی شئے ہے جسے رفقتِ نوعی، ہمدردی وغیرہ کا نام دیا جائے گا۔ کیا فطرتِ خارجیہ اور کیا اجتماعیت، دونوں ہی اس سے خارج میں ہیں، اور وہ دونوں ہی اس کی تنہائی اور آزادیٔ مطلق کو نگل جانے کا چیلنج پیش کرتی ہیں۔ سارتر کا یہ تنہا فرد

غیر سماجی، غیر تاریخی ہے۔ وہ نہ تو کوئی فطری وجود ہے اور نہ کوئی سماجی وجود۔ اس کی کوئی تاریخ، کوئی ارتقا نہیں، وہ ایک حادثہ محض غیر مسبّب ہے۔ پھر اس کا مستقبل کی طرف بڑھنا، اپنے کو اپنے عمل سے بنانا، اپنے خالی ظرف میں معنی ڈالنا کیا معنی رکھتا ہے۔ بالخصوص اس صورت میں جب کہ اس کی زندگی کا ہر لمحہ ازل سے متساوی فاصلے پر رہتا ہے۔ اس میں کوئی طول پیدا نہیں ہوتا ہے۔ وقت تمام تر داخلی ہے، کوئی خارجی حقیقت نہیں رکھتا ہے۔ سارتر کے پاس اس کا بھی کوئی جواب بجز اس کے نہیں ہے کہ شعور تیقّن اور تکمیل چاہتا ہے کہ جس خدا کے نہ ہونے سے اس کا فرد خالی، بے معنی، بے قدر ہے کیونکہ وہ اس خدا کے شعور کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔ "آدمی ایک ایسا وجود ہے جو خدا بننے کی تمنّا کرتا ہے۔" یہ ہے شعور کی تکمیل۔ لیکن چوں کہ خدا کا تصور سارتر کے یہاں ایک کھلا تضاد ہے آدمی اپنے کو کھو کر سراسر زیاں مول لیتا ہے۔ تحقیق کہ وہ ایک جذبۂ زیاں ہے، بے قدر ہے، جو حادثاتی اور اتفاقیہ ہے۔ وہ بے قدر ہے۔ یہاں یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ سارتر کا اکیلا کھلے ہوئے امکان کا ہراساں، بے یار و مددگار، مایوس فرد اپنے فیصلے میں آزاد مطلق ہوتے کے باوجود آدمی سے انسان بننے کی آرزو نہیں کرتا ہے، بلکہ اپنی آدمیت کی قیمت پر خدائی حاصل کرنے کی بے سود کوشش میں ہے۔ سارتر سے جب یہ کہا جاتا ہے کہ اُس کا فلسفہ انسان دوستی کا نہیں ہے، تو وہ سخت احتجاج کرتا ہے اور آزادی کے اس طوقِ ملامت کی نمائش کرتا ہے جو اس نے آدمی کو پہنا رکھا ہے Man is condemned to be free اور اس حقیقت کو تسلیم کیے بغیر کہ شعور ذات شعورِ غیر ہے، سماج شعور ہے، وہ اس کی پُرزور حمایت کرتا ہے کہ آدمی کی تصویر آدمی ہے۔ لیکن جب اس تصور کو عملی جامہ پہنانے کے لیے کسی جماعت یا اجتماعیت میں شریک ہونے کا موقع آتا ہے تو وہ یہ کہہ کر تنہائی کی طرف لوٹ جاتا ہے کہ "آدمی آزاد ہے۔ اس میں کوئی انسانی فطرت نہیں کہ اس کی توقع کی جائے کہ وہ انسانیت کے مفاد یا سوسائٹی کی بھلائی کے لیے لازمی طور پر عمل کرے گا۔" سارتر کا فرد کسی غیر پر بھروسہ نہیں کر سکتا ہے کیوں کہ "غیر اندر سے خالی باہر سے خطرہ ہے۔" جو فرد کہ مختارِ کُل ہے، آزاد مطلق ہے، ساورن ہے، وہ کیوں کر کسی دوسرے سے بلا تخفیف آزادی مشارکت کر سکتا ہے۔ سارتر کا فرد اپنی آزادی غیر کی آزادی پر مشروط نہیں کر سکتا ہے، کیوں کہ غیر اس سے خارج میں ہے۔ اس کی آزادی کو نگلنے کی تاک میں ہے۔ اسے مقصود بالذات سے ایک ذریعہ یا شئے بنانے کے درپے ہے۔ چناں چہ وہ غیر پر غرّاتا ہوا اپنی تنہائی کے غار میں لوٹ جاتا ہے یا پھر تشدد پر اُتر آتا ہے۔

سارتر نے اپنے فرد میں روسو کے آزاد آدمی اور ہابس کے تنہا اور تشدّد پسند آدمی کو آمیز کر لیا ہے، لیکن روسو اور ہابس دونوں کا آدمی فطری آدمی ہے۔ ایک فطرت رکھتا ہے۔ وہ اندر سے خالی نہیں ہے۔ کیا سارتر کا فرد واقعتاً اندر سے خالی نہ ہے؟ — سارتر کہتا ہے کہ فرد میں کوئی انسانی فطرت نہیں ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا ہے کہ اُس میں کوئی جبلّت نہیں ہے۔ چناں چہ سارتر کا یہ فرد، جو عقل اور شعور کے ساتھ جبلّت بھی رکھتا ہے، انتخابِ اقدار کے عام موقعے پر تو عقل کو راہ نما بناتا ہے، کیونکہ وہ صرف اپنے لیے نہیں بلکہ دُوسروں کے لیے بھی منتخب کرتا ہے، لیکن جب کبھی ایسی صورتِ حال سے دوچار ہوتا ہے جہاں دو متساوی اقدار متصادم ہوتی ہیں، تو وہ اس عقل اور شعور کو بالائے طاق رکھ دیتا ہے اور اپنی جبلّت (INSTINCT) پر بھروسا کرتا ہے۔ اُس وقت اس کا انتخاب شخصی اور جبلّی احساس کے تابع ہوتا ہے۔ چناں چہ ایسی صورت میں ہم اسے باور کرنے پر مجبور ہیں کہ اُس کا فرد صرف انسانی فطرت سے عاری ہوتا ہے نہ کہ حیوانی فطرت سے۔ اس کی تنہائی، شدّت پسندی، غیر پر عدم اعتماد اور جبلّت پر اعتماد کرنے کی خصوصیات حیوانی فطرت کی خصوصیات ہیں، کہا جا سکتا ہے کہ سارتر کا فرد اس حیوانی فطرت سے بلند ہونے، اور اپنے کو اپنے عمل سے خدا بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن ہم اوپر بتا چکے ہیں کہ سارتر اس آرزو اور اس کی تکمیل کے عمل کو ایک جذبۂ زیاں بھی قرار دیتا ہے جو حادثاتی ہے، وہ بے قدر ہے، وہ مایوس ہے، بے یار و مددگار ہے، تنہا اور خوف زدہ رہنے پر مجبور ہے۔ یہ ہے انجام سارتر کے اُس فرد کا، جو کھُلے ہوئے امکانات کا ہے، جو نہ تو کسی قانونِ فطرت سے بستہ ہے اور نہ کسی سماجی قانون سے۔ جو نہ تو تاریخی حیثیت سے متعیّن ہے، اور نہ سماجی حیثیت سے۔ جو غیر تاریخی اور غیر سماجی ہے۔ سارتر لکھتا ہے کہ میرا فلسفۂ وجودی ترقّی کے فلسفے کا مخالف ہے، پھر یہ بات سمجھ میں نہیں آتی ہے کہ وہ خُدا بننے کی تمنّا کیوں رکھتا ہے۔ اس سے اچھّے تو ہمارے میر صاحب ہی تھے جو یہ کہہ گئے ہیں ؎

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

سارتر کو اُس بندگی کی شرم نہیں بلکہ لاحاصل کی شرم لاحق ہے جو نہیں ہے اُس کے بننے کے تضاد کی شرم۔ ہیگل کے یہاں سفر خدا سے خدا کی طرف ہے — بے گانگیٔ ذات سے اتصالِ ذات کی طرف ہے۔ سارتر ہیگل کی اس جدلیات کا بھی

سہارا لیتا ہے۔ لیکن جب وہ ذات کی وحدت کو تسلیم ہی نہیں کرتا ہے تو پھر انفعالیٔ ذات کی بات بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔ سب کا نتیجہ ایک ہی ہے۔ سارتر کا فرد آزادِ مطلق ہونے کے باوجود تنہا اور جبلت کا آدمی رہ جاتا ہے۔ اس کا سفر بے سُود ایک جذبۂ لاحاصل ہے۔ ایسا بحیثیت مجموعی اور اسباب کے اس وجہ سے ہے کہ اس کے یہاں شعور ایک حادثۂ محض ہے، غیر مسبّب ہے نہ کہ آدمی کی سماجی زندگی سے متعیّن ہوا ہے۔ اس کی کوئی تاریخ فطرت میں سماجی زندگی میں نہیں ہے۔ وہ کسی قوتِ احساس کی ارتقاپذیر صورت بھی نہیں ہے، وہ تاریخ اور سماجی رشتوں، ہر ایک سے غیر متاثر ہے۔ وہ مُطلق ہے اور یہ ساری چیزیں اضافی ہیں۔ تاریخ اور سماجی رشتوں کی کوئی معروضیت ایسی نہیں ہے جو اس پہ حدود اور شرط عائد کر سکے، اسے متعیّن کر سکے۔ وہ موضوع محض ہے۔ اور چوں کہ شعور ہی کی حقیقت سارتر کی نظر میں آدمی کے وجود کی حقیقت ہے، اس لیے اس کا شعور فرد فطرت کا کوئی معروض نہیں بلکہ صرف موضوع ہے۔ سارتر یہ سمجھنے سے قاصر ہے کہ قبل اس کے کہ انسان موضوع فطرت بنا ہے، یعنی فطرت کو متعیّن کرنے کا اہل بنا ہے۔ وہ صرف معروضِ فطرت رہا ہے۔ فطرت کے ساتھ متحد تھا، یعنی اس کی موضوعیت تاریخی ہے۔ اس کی سماجی زندگی کا ایک عطیہ ہے۔ انسان تاریخی ہے اور اس کا پہلا تاریخی رشتہ فطرت سے اس وقت پیدا ہوا، جب کہ اس نے فطرت کو متغیّر کرنے کے لیے، فطرت کی کوئی گری پڑی ہوئی شے نہیں بلکہ اپنی تخلیق کو استعمال کیا۔ اس پہلے تاریخی رشتے ہی سے وہ انسان بنا اور حیوانوں سے الگ ہوا۔ جو فطرت کے ساتھ متحد رہتے ہیں اور اپنے اور فطرت کے درمیان اپنی کوئی وضع کی ہوئی شے استعمال نہیں کرتے ہیں، لیکن انسان کی انسانیت کی یہ ایک سمت ہے کہ وہ اپنے رزق کا خالق بنا۔ دوسری سمت اس کی انسانیت کی ان رشتوں سے متعیّن ہوتی ہے جو تقسیم پیداوار سے تعلق رکھتے ہیں۔ تاریخی ضرورت نے اسے مجبور کیا کہ وہ تسخیرِ فطرت کا عمل، یعنی حصولِ قوت کا عمل، بے گانہ وش سماجی رشتوں میں انجام دے۔ غلامی اور آقا کا رشتہ آدمی کا کوئی آزادانہ انتخاب نہ تھا، ایک تاریخی جبر تھا، فطرت کے خلاف حصولِ قوت کا۔ چناں چہ اس زمانے سے سرمایہ دارانہ نظام کے زمانے تک، جو بذاتِ خود ایک عہد بھی ہے انسان تسخیرِ فطرت کا کام بے گانہ وش سماجی رشتوں میں انجام دیتا رہا ہے۔ اس وجہ سے انسانیت اور بہیمیت، آزادی اور غلامی، استحصال اور ترقی، دونوں ساتھ ساتھ چلتی رہیں، تاآنکہ نوامیسِ فطرت کی تسخیر سے جو موجودہ اجتماعی طریق پیداوار بھاری مشینوں کے ذریعے وجود میں آیا۔ اس نے سابق کے تمام بے گانہ سماجی رشتوں، استحصالی محنت اور غلامی

وغیرہ کو بے معنی کر دیا۔ چناں چہ یہ خیر و شر کی جنگ انسان کی فطرت کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس کے سماجی رشتوں اور طریقِ پیداوار کے تضاد کے باعث ہے، اور جب انسان بے گانہ سماجی رشتوں کو ختم کر دے گا اور ہر شخص کی تحصیل ذات دوسرے کی تحصیل ذات پر مشروط ہوگی۔ اجتماعی طریقِ پیداوار اور سرمایہ دارانہ انفرادی استحصالِ محنت کا تضاد ختم ہو جائے گا تو انسان شر کی قوت سے آزاد ہو جائے گا، جس کے بارے میں سارتر کا خیال ہے کہ وہ ناقابلِ علاج ہے۔ انسانی رشتوں کے وجود میں آنے سے اس کی فطرت زیادہ انسانیت نواز ہو جائے گی اور وہ موضوعِ فطرت کی حیثیت سے بھی نسبتاً زیادہ آزاد ہوگا۔ کیوں کہ اس کی قوتِ ارادی باہمی تصادم سے ایک دوسرے کی سعی کو رائیگاں نہ بنائے گی۔ لیکن یہ انسان ہمیشہ اضافی حیثیت سے آزاد ہوگا۔ اور اس آزادی کو قوتِ ارادہ کی آزادی سے خلط ملط نہ کرنا چاہیے۔ آزاد قوتِ ارادہ ایک اضافی اور مشروط تصور ہے۔ انسان کا کوئی بھی ارادہ ایسا نہیں ہے جو سماجی حقیقت سے مشروط نہ ہوتا ہو۔ ہمیں اس کا علم نہ ہو، یہ دوسری بات ہے لیکن اس کے پیچھے اس کا سبب موجود ہوتا ہے، اس سماجی تعین اور تاریخی جبر سے انسان روز بروز آزاد تر ہوتا جائے گا، فطرت کو متغیر کرنے اور اپنے ماحول کے بدلنے میں اس کی آزادی فزوں تر ہوتی جائے گی، لیکن فطرت کے قوانین اور سماجی ارتقا کے قوانین سے آزاد ہو کر نہیں، بلکہ ان کے علم کے حصول سے اپنی آزادی کا دائرہ وسیع تر کرتا جائے گا۔ چناں چہ اس طرح شعور زندگی کا ایک عکسِ مجہول نہیں بلکہ ایک فعال قوت ہے۔ وہ اپنی اس بنیاد ہی کو متغیر کر دیتا ہے جس سے وہ متعین ہوتا ہے، شعور کی خلاقی اور دراکی میں بھی اضافہ ہوتا جائے گا۔ لیکن اس کا رشتہ زندگی سے ایک ایسی وحدت کا ہے جس میں دونوں ایک دوسرے کو متاثر کرتے رہتے ہیں۔ یہ رشتہ برقرار رہے گا اور تاریخ اس کی سماجی زندگی کے ارتقا میں خارج سے نہیں، بلکہ انسانی قوتِ ارادہ کے ذریعے، یعنی سماجی زندگی کے تضادات اور کشمکش کو حل کرتے، نئے سے نئے مقاصد اور نصب العین متعین کرنے اور اس کی تعمیل کی جدوجہد کی صورت میں ہمیشہ عمل پیرا رہے گی۔ انسان پیچھے مڑ سکتا ہے، رک سکتا ہے، لیکن آخر کار اس کی سماجی زندگی کے معروضی تضادات یا تاریخ عالم کا نمائندہ رجحان ہی اس کا فیصلہ کن ارادہ ثابت ہوگا۔ عمل کرنا اور عمل کے نتائج اور ان نتائج کے مضمرات کو قابو میں رکھنا دو مختلف چیزیں ہیں۔ تاریخ نتائج کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے اور اگر آدمی، جو تاریخی اور سماجی ہے، آزادِ مطلق بالکل نہیں ہے، بلکہ مجبور بھی ہے، تو یہ مجبوری ہے کہ وہ دی کارستے کا خدا نہیں بلکہ انسان ہے، اور آدمی اپنی اسی انسانیت کے لیے جدوجہد

کررہا ہے، کسی ذاتی پسندیدگی کے باعث نہیں بلکہ تکمیلِ ذات کے لازمی سماجی سلسلہ عمل کے نتیجے میں ہر سوسائٹی کا مقصد فرد ہے۔ لیکن جب فرد صرف اپنے ہی کو نہیں بلکہ غیر کو بھی مقصود بالذات تصوّر کرتا ہے تو اس نصب العین کو فروغ دینے والی سماجی اقدار کو زیادہ سے زیادہ پُرمایہ بنانے کا کام بھی اُس کا مقصد بن جاتا ہے۔ بین الاشخاصی رشتے میں غیر سے شرمانے اور اس کو مشکوک نگاہ سے دیکھنے کی ضرورت نہیں، کیوں کہ غیر مَیں ہے اور میں غیر ہوں۔ دونوں کو ایک دوسرے کے لیے شفاف ہونا چاہیے۔ تنہائی میں وہ ایک دوسرے کے لیے مکدّر ہو جاتے ہیں۔ یہ شعور کی خصوصیت ہے کہ اپنے پر غور کرتے وقت بھی وہ دُوسروں کے ساتھ رشتہ جوڑتا ہے۔ ایسا اس کے سماجی اصل کے باعث ہے۔ انسانی فرد جو ایک مخصوص فرد ہے، صرف ایک فرد ہی نہیں بلکہ ایک آئیڈیل کل کا نمائندہ بھی ہے۔ وہ دُوسروں کے دُکھ درد اور رنج و راحت کا قیاس کرتا ہے، وہ دُوسروں سے متحد ہوتا ہے۔ وہ ایسا اپنی زبان اور شعور، دونوں ہی کے باعث ہے۔ کیونکہ یہ دونوں ہی اس نے سماجی زندگی سے حاصل کیے ہیں۔ بہت سے حیوان ساتھ مل کر رہتے ہیں۔ کالونی یا گلّے کی صورت میں رہتے ہیں۔ کچھ جانور خاندان کی صورت میں بھی رہتے ہیں۔ لیکن یہ بات کہ وہ دُوسروں کے جذبات اور احساسات میں شعوری حیثیت سے شریک ہوتے ہیں۔ ایک دل اور ایک ذہن بھی رکھتے ہیں، بہت مشکوک ہے۔ کیوں کہ ان کی زبان عموم کی نمائندگی نہیں کرتی ہے اور نہ ان کا شعور اس آئیڈیلٹی کا حامل ہوتا ہے، جو انسانوں کے شعور میں ملتی ہے۔ شعور سے متصف ہونا انسانیت سے متصف ہونا ہے۔ یہ شعور کسی بھیڑیے کی تنہائی کا حامل نہیں ہوتا ہے۔ شعور کی تکمیل انسانیت کی تکمیل ہے نہ کہ انسانیت کی نفی ہے۔ ایسی خدائی لے کر وہ کیا کرے گا جس میں وہ اپنی انسانیت ہی کھو دے اور پھر وہ بستی کیسی ہو گی جس میں ہر شخص خدا ہو۔ تنہا تنہا، ایک دُوسرے سے مشکوک، جُدا جُدا ہو۔

کسی بات کو نہیں کہنا اور اپنی اس نہیں پر جان دے دینا۔ بشرطیکہ وہ نہیں، اپنے ایگو کی نہیں — بلکہ انسانیت کی آواز ہو، خواہ وہ آواز اس وقت تنہا ہی کیوں نہ ہو، آزادی کی ایک عظیم قدر ہے۔ لیکن آزادی کا یہ صرف ایک پہلو ہے۔ آزادی کے اور دوسرے پہلو بھی ہیں۔ مارکس لکھتا ہے کہ "آزادی کا تصوّر صرف یہی سوال سامنے نہیں لاتا کہ مَیں کس لیے زندہ ہُوں، بلکہ یہ سوال بھی سامنے لاتا ہے کہ زندگی کی نعمت سے کس طرح بہرہ یاب ہُوا جائے۔ آزادی کے تصوّر میں صرف حصولِ آزادی کا مسئلہ اہم نہیں ہے۔ بلکہ یہ بھی

اہم ہے کہ اس آزادی سے متمتع ہونے کا عمل کیوں کر جا رہی ہے" جب انسان آزادی کے ان پہلوؤں پر غور کرتا ہے تو وہ صرف زندگی کی معنویت ہی پر غور نہیں کرتا — بلکہ اس پر بھی غور کرتا ہے کہ اسے کیوں کر اس طرح زندہ رہنا چاہیے کہ زندگی بے معنی معلوم نہ ہو۔ آج زندگی میں معنویت کا سوال اس لیے پیدا ہو گیا ہے کہ موجودہ سرمایہ دارانہ نظام نے انسان کو مقصود بالذات رہنے کے بجائے اسے محنت کی ایک قابلِ فروخت جنس میں تبدیل کر دیا ہے، وہ سرمائے کے فرمان کا تابع، اپنی محنت، محنت کے پھل سے بے گانہ، دوسرے انسانوں سے بے گانہ، کیوں کہ اس کے اور دوسرے افراد کے درمیان کوئی رشتہ بجز رشتۂ زر کے نہیں ہے، وہ فطرتِ خارجیہ سے بھی بے گانہ ہے۔ کیوں کہ وہ اس کے لیے لطف اندوزی کی نہیں بلکہ صرف دولت اندوزی کی شے ہے۔ جب انسان ان رشتوں کی بے گانگی کو ختم کر کے مقصود بالذات بنے گا اور دوسرے انسانوں کو مقصود بالذات سمجھتے ہوئے اخوت اور محبت کے رشتے میں ان سے منسلک ہو گا تو پھر یہی زندگی بامعنی بن جائے گی۔ زندگی میں معنویت پُردلی، پُرمائگی اور مقصود بالذات ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ زندگی — آزادی اور نعمتِ زندگی، دونوں سے عبارت ہے۔ ان دونوں کے ہونے ہی سے زندگی عطیۂ فطرت اور توحیدِ ذات کی شے ہے، ورنہ ایک بوجھ جیسے ہمارے شعرا آسانی سے کوئے جاناں میں اتار آتے — اس بوجھ کو ہلکا کرنے میں اسے ایک حسین شے یعنی توحیدِ ذات کی شے بنانے میں زندگی کی بہت سی قوتیں لگی ہوئی ہیں۔ ادب منجملہ ان قوتوں کے ایک قوت ہے۔ یہ اندھیری رات کا چراغ اور آئینۂ جمالِ ہستی ہے۔ ہستی جو کبھی اپنی آرائش اور جستجوئے خوب تر سے فارغ نہیں رہتی۔ اسی میں ادب کے اختلاف و انحراف کا جواز ہے۔

ادیب اور آزادئ رائے

آزادئ رائے، خواہ وہ کسی ادیب کی ہو یا عام آدمی کی، انسان کی اس آزادی کا ایک داخلی پہلو ہے جو اپنے کو تہذیب و تمدّن کی مختلف برکتوں کی صورت میں ظاہر کرتی رہتی ہے۔ جنگلی پھلوں یا بیخ و بُن پر گزارہ کرنے کے بجائے اپنے لیے غذا زمین سے اگانا، اسے محفوظ کرنا، اور پھر آگ سے پکا کر کھانا، پیدل چلنے کے بجائے گھوڑے، گاڑی، موٹر اور ہوائی جہاز سے سفر کرنا، گرمی، سردی اور بارش کے شدائد سے تکلیف اٹھانے اور تباہ و برباد ہونے کے بجائے آرام دہ گھروں میں رہنا، پُل اور بند تعمیر کرنا، بیماریوں اور وباؤں میں بے چون وچرا جاں بحق ہو جانے کے بجائے اپنے استحقاقِ زیست پر ڈٹے رہنا اور تن درستی کے ساتھ جینا، یہ اور ایسے ہزاروں لاکھوں کام جن کی بدولت آج ہم ایک آرام دہ اور متمدن زندگی گزار رہے ہیں، انسان کی اس آزادی کے مختلف مظاہر ہیں جو اس نے اپنے علم و عمل سے خلق کی ہے۔ کیوں کر ——— ؟ فطرت کے قانون سے گریز کر کے، اپنی اندھی قوّتِ ارادی کو بروئے کار لا کر نہیں بلکہ فطرت کی اطاعت میں فطرت کو مسخر کر کے۔ انسان اور فطرت کے درمیان ایک جدلیاتی عمل بے شک ہے لیکن اس کی صحیح صورت کو سمجھنا ضروری ہے۔ انسان فطرت کی مخالفت اس کے ایک جزو کی حیثیت سے کرتا ہے نہ کہ اس سے خارج میں۔ منافات انسان کے علم اور جہل کے درمیان ہے، انسان جہل سے مجبور اور علم و عمل کی قوت سے آزاد ہے۔ اور آج تو انسان کی آزادی اس منزل پر پہنچ چکی ہے کہ وہ اس زمین کا بھی جسے ہمارے شعرا دارالمحن کہتے آئے ہیں، قیدی نہ رہا۔ کیا کچھ نہیں زمین قوت لگاتی ہے کہ اس کے حصارِ زمان و مکان سے وہ نکلنے نہ پائے اور اُدھر آسمان سے بھی کچھ کم کوشش اسے پرواز سے مانع رکھنے میں نہیں کی جاتی ہے۔ کہیں آتشیں گرداب کا دام بچھایا جاتا ہے تو کہیں شہابِ ثاقب کے تیر برسائے جاتے ہیں، لیکن یہ جادوگر انسان، جو کہنے ہی کو مُشتِ خاک ہے، ورنہ خلاصۂ کائنات ہے۔ ان سارے مزاحم پر قابو پاتا ہوا کہیں چاند پر خیمہ زن

ہے تو کہیں سوئے زہرہ رواں دواں ہے۔ کون ہے آج ایسا جو اسے انسان کی آزادی کا کرشمہ نہیں بتائے گا۔ لیکن وہ لوگ جو اس زمین کو، جو مہتاب کی سطح پر سے چرخِ چہارم پر نظر آتی ہے، حضرت آدم علیہ السّلام کا قید خانہ قرار دیتے ہیں، اور جو ابلیس کو آدم زاد سے بڑا موجد قرار دیتے ہیں۔ آدمی کے ان سارے کارناموں کا سہرا شیطان کے سر مَڑھتے ہیں۔ بڑا خوش قسمت ہے شیطان جس کے ایسے مدّاحین ہیں۔ کسی نے سچ کہا ہے کہ آدمی کا شیطان آدمی ہے۔ کیسے مزے کی بات ہے کہ ایک طرف تو وہ ان ساری چیزوں کو شیطان کا کارنامہ بتاتے ہیں لیکن اس کی ایجادات کو استعمال کرنے سے پرہیز نہیں کرتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں ہوائی جہاز، موٹر کار، ریڈیم تھراپی اور قوّتِ باہ کے انجکشن سے پرہیز نہیں ہے بلکہ اس علم سے پرہیز ہے، جو ان چیزوں کے بنانے میں کارفرما ہے۔ شیطان کی ایجاد مسعُود، لیکن اس کا علم مردُود ہے۔ شاید اس لیے کہ وہ ان چیزوں کو خریدتے ہیں، خود بناتے نہیں ہیں۔ لیکن اگر نصیبِ دُشمناں، یہ ساری چیزیں ہمیں اپنے ملک ہی میں بنانی پڑ جائیں، تو کیا اس وقت بھی شیطان کا علم جو بڑا وسیع ہے، مَردُود رہے گا، اور اگر جواب یہ ہے کہ نہیں، تو پھر اس خیال کی کیا اہمیت ہے کہ آزادیٔ افکار ہے ابلیس کی ایجاد — کیونکہ تاریخ شاہد ہے کہ انسان کی ساری آزادیاں آزادیٔ افکار کی مرہُونِ منّت ہیں۔ عِلم سے انسان آزاد ہے نہ کہ چھوچھکے اُچھل کود یا اندھی قوّتِ ارادی سے۔

اِنسانی رُوح صرف اسی وقت مقیّد نہیں رہتی جب کہ وہ حصارِ زمان و مکان میں ہو یا وہ فطرت کے جبر میں گرفتار ہو، بلکہ اس وقت بھی مقیّد رہتی ہے جب کہ وہ اسیرِ وہم و گماں ہوتی ہے، اپنی فکر کا کوئی حلقہ کھینچ کر بیٹھ جاتی ہے، کسی خیال کی مُورت کو پوجنے لگتی ہے یا عقل اور تجربے کے باہمی مراسلے سے بے نیاز ہو کر کسی جذبے یا جنون میں گرفتار ہو جاتی ہے یا پھر اس وقت جب کہ وہ اپنے جوہرِ انسانیت سے دست بردار ہو کر کسی جابر کے اس فرمان کو تسلیم کر لیتی ہے کہ تو اپنی فکر میں اپنے انتخاب رائے اور اس کے اظہار میں آزاد نہیں ہے۔ عمل کی آزادی فکر کی آزادی سے ہے اور فکر کی آزادی عمل کی آزادی سے ہے۔ اِنسان کی آزادی کے یہ دونوں پہلو آپس میں اس طرح متحد ہیں کہ نہ تو انھیں ایک دوسرے سے جدا کیا جا سکتا ہے اور نہ وہ ایک دوسرے سے جُدا ہو کر انسان کی آزادی کی کوئی راہ کھول سکتے ہیں۔

جب کبھی کسی گلیلیو کو کسی رائے کے اظہار سے روکا جاتا ہے تو وہ بندش صرف اس کی آزادیٔ رائے پر نہیں ہوتی ہے، بلکہ ایک سِلسلۂ ایجادات، ایک جہانِ نو

کی تعمیر پر ہوتی ہے۔

اب میں اس موضوع کے ایک دُوسرے پہلو کو لے رہا ہوں۔ آزادیِ رائے ہر فردِ بشر کا حق ہے، نہ کہ صرف ادیبوں کا کیونکہ پوری انسانیت ناطق و عاقل ہے۔ پھر اس حق کے تصرّف میں ادیب کی تخصیص کیوں؟ کیا اس لیے کہ وہ عام انسانوں سے زیادہ حسّاس، ذی شعور، دانا اور بینا ہوتا ہے؟ مجھے اس کی یہ فضیلت تسلیم ہے بشرطیکہ وہ آدمی پہلے ہو اور ادیب بعد میں، اور اس کا ادب تا دیبی نہ ہو بلکہ غم گسار ہو۔ لیکن اس فضیلت کے باعث نہ تو اس کا استحقاق آزادیٔ رائے پر عام انسانوں کے استحقاق کے مقابلے میں بڑھ جاتا ہے اور نہ عوام کا استحقاق اس کے استحقاق کے مقابلے میں کم ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس دونوں ہی مساوی حیثیت سے اس کے مستحق ہوتے ہیں اور اس کا نہایت دِل چسپ پہلو یہ ہے کہ ادیب کی آزادیٔ رائے مشروط ہوتی ہے عوام کی آزادیٔ رائے پر، کیوں کہ ادیب کسی فن پارے میں اپنی رائے کا اظہار یا رائے آزادیٔ رائے نہیں کرتا، بلکہ اس لیے کرتا ہے کہ وہ جس رائے کو ابلاغ کے لیے منتخب کرتا ہے، اسے وہ بہ حیثیت ایک عالم گیر اصول یا ایک آفاقی سچائی کی حیثیت سے پیش کرتا ہے، اور اس اَمر کا متمنی ہوتا ہے کہ جس رائے کو اس نے آزادی سے منتخب کیا ہے وہ دُوسروں کی بھی ویسی ہی آزادانہ منتخب رائے بن سکے۔ اب اس نظریے کے سماجی مضمرات پر غور کیجیے۔ آزادانہ حیثیت سے منتخب کی ہوئی کسی رائے کو معرضِ اظہار میں لانے کا عمل اس اَمر کا مدّعی ہے کہ دُوسروں کی آزادیٔ رائے کی بھی حمایت کی جائے۔ کیوں کہ اس عالم گیر آزادی کے بغیر نہ تو وہ رائے دُوسروں کی آزادانہ منتخب رائے بن سکتی ہے اور نہ اس پر عمل ہی کیا جا سکتا ہے۔ ایسی صورت میں اگر کوئی ادیب یہ کہے کہ آزادیٔ رائے کی جیسی ضرورت کہ اس کو ہے، ویسی ضرورت عوام کو نہیں ہے، تو یہ سمجھنا چاہیے کہ وہ ادیب نہیں بلکہ ایک اچھا خاصا فلسٹین ہے۔ (تنگ نظر ہے)۔

لیکن یہ بات ایسے ادیبوں سے تعلق رکھتی ہے جو ادیب بننے سے پہلے آدمی بننے کی کوشش کرتے ہیں اور جن کا فن بذاتِ خود آدم گری ہے اور جو اپنے فن اور اپنی شخصیت کو عوام کی زندگی سے پیوستہ رکھتے ہیں نہ کہ ان سے جن کے لیے ادب خیال کی سوداگری کے لیے ایک ٹکنیک ہے اور جو اپنی اس ٹکنیک سے آزادیٔ رائے کی کساد بازاری میں بھی فائدہ اٹھا لیتے ہیں۔ مزید اس سے متعلق اس وقت کہوں گا جب آزادی کے مفہوم کو متعین کر چکا ہوں گا۔

آزادی، حرّیت، سوترتا، آہورا، مردک، لبرٹی، فریڈم، یہ سارے الفاظ جو مختلف

زبانوں کے ہیں لیکن ایک ہی معنی رکھتے ہیں، اتنے خوش آہنگ ہیں کہ سنتے ہی سیدھے روح میں اُتر جاتے ہیں۔ چناں چہ ان کی مدح و ثنا میں جتنا کچھ بھی کہا جائے اور لکھا جائے، وہ کم ہے کہ کروچے کے الفاظ میں آزادی ہی جوہر انسانیت اور آزادی ہی انسانی تاریخ کی جدوجہد کا خلاصہ ہے، لیکن اگر اس کی ترقی و تحفظ مقصود ہے تو اس کے لیے مدح خوانی کافی نہیں ہے بلکہ جدوجہد چاہیے۔ لیکن اسے ٹھوس تاریخی حیثیت سے سمجھنے کی ضرورت بھی ہے۔

اس سلسلے میں سب سے پہلے میں اس غلط فہمی کو دُور کرنا چاہتا ہوں کہ آزادی ایک عطیۂ فطرت ہے۔ آزادی انسان کی سماجی زندگی کا ایک عطیہ ہے، نہ کہ کوئی ایسا عطیۂ فطرت ہے جسے وہ حیاتیاتی حیثیت سے وراثتًا پاتا ہے، چناں چہ جب یہ کہا جاتا ہے کہ آزادی انسان کا فطری یا پیدائشی حق ہے تو اس کا مفہوم اس سے زیادہ نہیں ہوتا ہے کہ چوں کہ انسان ایک سماجی فرد ہے، وہ اس آزادی کو سماجی زندگی سے بطور ایک روایت کے وراثتًا پاتا ہے، اور چوں کہ آزادی انسان کی مشترکہ کوشش یا سماجی علم وعمل کا نتیجہ ہے اس لیے اس روایت کو سماج سے وراثتًا حاصل کرنے میں ہر شخص کا مساوی حق ہوتا ہے۔ آزادی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے کوئی بچہ بطنِ مادر سے لے کر آتا ہے۔ فطرت اس میں آزادی حاصل کرنے کی صلاحیت بے شک پیدا کرتی ہے، لیکن وہ اس صلاحیت کو حقیقت کا روپ سماجی روایت کی مدد سے دیتا ہے، جسے وہ سیکھتا، حاصل کرتا اور پھر آگے بڑھتا ہے۔ چناں چہ جب کوئی قوم آزادی کی برکتوں سے محروم ہو جاتی ہے تو اس کی ذمہ داری اس کے حال پر ہی نہیں بلکہ اس کے ماضی پر بھی عائد ہوتی ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ اگر کسی قوم کی زندگی میں آزادی کی روایت یا آزادی کی جدوجہد کی روایت کمزور ہے تو وہ قوم آزادی حاصل نہیں کر سکتی ہے۔ کیوں کہ روایت کوئی پُراسرار شے نہیں ہے بلکہ پیدا کی جاتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس وقت قوم پر شعور اور علم وعمل کا بوجھ کئی گنا بڑھ جاتا ہے اور اسے عظیم قربانیاں دینی پڑتی ہیں۔

اس وضاحت کے بعد اب میں اس کے تاریخی ارتقا کی ہیئت پر روشنی ڈالنا چاہوں گا۔ انسان کی آزادی کی ابتدا اس وقت سے ہوتی ہے جب کہ اس نے کسی مقصد کے حصول کے لیے پتھر یا لکڑی کے کسی ٹکڑے کو بطور اوزار یا آلے کے استعمال کیا۔ چناں چہ انگلستان کے مشہور مفکر وہائٹ ہیڈ کا یہ کہنا کہ آزادی اپنے مقاصد کو عملی جامہ پہنانے کا نام ہے، بالکل صحیح ہے۔ اِنسان کی پہلی اور بنیادی آزادی عمل کی آزادی ہے۔ کسی مقصد کو حاصل کرنے یا کسی شے کو تخلیق کرنے کا عمل، لیکن ابتداً انسان کی یہ آزادی ایک

طویل زمانے تک بڑی محدود تھی، اس میں وسعت اس وقت پیدا ہوئی جب کہ اس نے اپنے مسلسل مشاہدے، تجربے اور عقل کے ملے جلے عمل سے قوانینِ فطرت کا علم حاصل کر کے اس کا کوئی ذہین استعمال اپنے حصولِ مقصد میں کیا ہے۔

ٹکنالوجی اور علمِ فطرت یہی دو چیزیں انسان کو فطرت کے جبر سے آزاد کرانے میں مددگار رہی ہیں۔ لیکن جب سے کہ انسان قدیم دورِ غلامی سے اپنی اس قوت کو قوموں کو مفتوح کرنے اور انسانوں کو غلام بنا کر رکھنے میں صرف کرنے لگا، خواہ اس کا منشا پیداواری عمل کے لیے حصولِ محنت ہی کا کیوں نہ رہا ہو۔ اس نے اپنے معاشرے میں ایک ایسے تضاد کو جنم دیا جس سے نہ صرف سماجی ناانصافی بلکہ وہ سیاسی ظلم بھی وجود میں آیا جو نظام بالادستی کو برقرار رکھنے کے لیے محکوموں اور غریبوں کی قوتِ ارادی اور آزادیٔ انتخاب کے دبانے کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ چناں چہ اگر ایک طرف مقدر پرستی اور ترکِ دنیا کا منفی فلسفہ اس وقت جنم لیتا ہے جب کہ عوام کی قوتِ ارادی اور آزادیٔ انتخاب کو مسلسل دبانے کی صورت میں ان کو آزادیٔ عمل سے محروم کر دیا جاتا ہے تو دوسری طرف یہی سیاسی ظلم، یہی دستورِ زباں بندی، بغاوت کے رومانی فلسفوں کو بھی جنم دیتا ہے، جس کی بنیاد اندھی قوتِ ارادی یا جذبے اور جنون کی پرستش پر ہوتی ہے یا کسی مسیحا طلبی یا رونمائی معجزہ کی امید پر ہوتی ہے، لیکن حصولِ آزادی کے یہ دونوں راستے گمراہ کن ہیں۔ پہلا راستہ تو خیر بالکل منفی ہے، دوسرا راستہ بھی ناکامیاب رہتا ہے۔ کیوں کہ جس طرح کہ انسان خارجی فطرت کو منقلب اس کے قوانین کے علم سے کرتا ہے نہ کہ تنہا اپنی قوتِ ارادی سے، اس طرح سماجی ناانصافیوں اور سیاسی ظلم کو بھی انسان اپنی تنہا قوتِ ارادی سے نہیں بلکہ سماجی ارتقا کے قوانین کا علم حاصل کر کے کرتا ہے۔ اس سلسلے میں یہ بتانا غالباً بے جا نہ ہوگا کہ قوتِ ارادی کی آزادی اس سے زیادہ نہیں ہے کہ کسی شے کے بارے میں فیصلہ اس شے کے مکمل علم کے ساتھ کرنا چاہیے۔ قوتِ ارادی کے ساتھ ساتھ معروض کا مکمل علم حصولِ مقصد کے لیے ضروری ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ حصولِ آزادی خارجی حالات کے مزاحم کو نظر انداز کرنے اور داخلیت کی آزادی پر بے امکان بھروسا کرنے میں نہیں ہے بلکہ خارجی حالات کا مکمل علم حاصل کر کے اپنی داخلیت کو بروئے کار لانے میں ہے۔

اب تک ہم نے آزادیٔ رائے کے جن پہلوؤں پر غور کیا ہے، وہ یہ ہیں:

آزادیٔ رائے انسان کی آزادیٔ عمل کا داخلی پہلو ہے اور یہ دونوں پہلو آپس میں متحد ہیں۔ آزادیٔ رائے سے آزادیٔ عمل اور آزادیٔ عمل سے آزادیٔ رائے ہے۔ اور آزادیٔ عمل

اپنے مقاصد کو عملی جامہ پہنانے کا نام ہے۔

ادیب کی آزادیٔ رائے، عوام کی آزادیٔ رائے یا سارے انسانوں کی آزادیٔ رائے پر مشروط ہے، کیوں کہ آزادی سماجی زندگی کا ایک روایتی ورثہ ہے نہ کہ طبعی زندگی کا کوئی پیدائشی عطیہ۔ انسان آزادی حاصل کرنے کی ممکنہ ذہنی صلاحیت بے شک فطرت ہی سے پاتا ہے لیکن چوں کہ وہ اپنی اس ممکنہ صلاحیت کو حقیقت میں تبدیل کرنے کا سماجی عمل، سماجی ذہن کے تعاون سے کرتا ہے۔ اس لیے آزادی اور آزادیٔ رائے، دونوں ہی ہر فردِ بشر کا حصّہ ہیں اور یہ حق کسی بھی فردِ بشر کو نہیں پہنچتا ہے کہ وہ دُوسروں کی آزادیٔ رائے کو بالادستی کے کسی نظام، یا بندوق یا سرمایہ یا اشتہار کی قوّت سے دبائے۔

اب مَیں آزادیٔ رائے کو ادب کے رشتے سے جانچوں گا۔ اس سلسلے میں پہلا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب ادب بنیادی حیثیت سے حقیقت کا ایک تخیئلی رُوپ ہے، کِس حد تک اس کو عقل کے معیار سے جانچنا چاہیے؟ دُوسرا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کِس حد تک ایک باشعور ادیب پر عام انسانوں کے مقابلے میں اظہارِ رائے کی آزادی حاصل کرنے کی ذمّہ داری عائد ہوتی ہے؟ جہاں تک کہ پہلے سوال کا تعلّق ہے کہ وہ بظاہر موضوع سے خارج میں ہے، لیکن مَیں نے اس کو اس لیے اٹھایا ہے کہ ادیب ہمیشہ مثبت رائے پیش نہیں کرتا۔ وہ کبھی کبھی بلکہ بیشتر منفی رائے پیش کرتا ہے، اس کی نظر کمزوریوں پر زیادہ اور خوبیوں پر کم پڑتی ہے۔ پھر یہ کہ وہ کِسی عیب کو نمایاں کرنے کے لیے حقیقت کو توڑ مروڑ بھی دیتا ہے یا اسے مبالغے کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ ان ساری صُورتوں میں اس کی رائے کو صِرف معقولات کے تصوّرات سے جانچنا نہیں چاہیئے بلکہ چشمِ تخیل کو بھی راہ دینی چاہیئے اور اگر وہ زیادہ تلخ و ترش ہے تو اس کو برداشت کرنا چاہیے۔ دُوسرا سوال اس لیے اٹھایا ہے کہ ہر بڑا ادیب اور ہر بڑا مفکّر اپنی غیر معمُولی بصیرت رکھنے کے باعث اپنے زمانے کی تاریخی حدُود سے بہت آگے سوچتا ہے، وہ کبھی کبھی کوئی ایسی بات کہہ اُٹھتا ہے جس سے صدیوں کا بنا بنایا نقشہ بگڑ جاتا ہے۔ اس کی پاداش میں اُسے پرامیتھیس کی طرح چٹانوں سے باندھا جا سکتا ہے ـــــ برونو (BRUNO) کی طرح اُس کو پھانسی دی جا سکتی ہے لیکن اس سے خیال فنا نہیں ہوتا ہے۔ جو راز کہ ایک بار فطرت کے بطن سے ہویدا ہو جاتا ہے، وہ نشو و نما پا کر رہتا ہے۔ اور یہ انھی انسانوں کی کاوشوں کا نتیجہ ہے کہ جو انسانیت کے پہلے ہزارہا سال تک چیونٹی کی طرح رینگتی رہی ہے، وہ آج چوکڑی بھرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

ان حالات کے پیشِ نظر ادیب اور آزادئ رائے کے رشتے کی صحیح پوزیشن میرے نزدیک یہ ہے کہ ادیب آزادئ رائے کا صرف طالب ہی نہیں بلکہ خالق بھی ہوتا ہے۔ وہ آزادی کی بھیک نہیں مانگتا ہے بلکہ آزادی حاصل کرتا ہے اور اس کی دولت سارے لوگوں میں تقسیم کرتا ہے۔ اور جس طرح کہ انسان کے آزادئ عمل کی کوئی حد نہیں ہے اسی طرح اس کی آزادئ فکر کی بھی کوئی حد نہیں ہے۔ کیوں کہ آزادی کسی بھی تخلیق یا تخلیقی عمل کی اوّلین شرط ہے۔ اور انسان اپنی نوع بہ نوع تخلیقات ہی سے زندہ ہے۔ وہ اپنے تخلیقی عمل سے اپنی تخلیق نو پیہم کرتا رہتا ہے۔

معاشرے کی تشکیلِ نو میں ادب کا حصّہ

اِسلامی تہذیب کے تمدّنی تصوّرات کی وضاحت کرتے ہوئے اقبالؔ نے اپنی شاعری اور اپنے خطبات، دونوں میں جس خیال کو زیادہ اُجاگر کیا ہے، وہ یہ ہے کہ اسلامی تہذیب کی اسپرٹ، سکونی نظریہ حیات اور سکونی نظریۂ کائنات کی مخالف تھی۔ اور اس نے جہاں کائنات میں ایک دائمی تحرّک اور ارتقا کے تصوّر کو پیش کیا ؎

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دمادم صدائے کُن فیکوں

وہاں زندگی کو بھی ارتقا پذیر بتایا ہے۔ اقبالؔ نے زندگی کے اس ارتقا کی وضاحت کرتے ہوئے اس کی دو خصوصیات پر خاص طور سے اپنی توجّہ صرف کی ہے۔ ایک یہ کہ اس کے سفرِ ارتقا میں مستقبل ایک کھلے ہوئے امکان کی صورت میں ہوتا ہے، یعنی انسان اپنے مستقبل کو خود پیدا کرتا ہے۔ دُوسری یہ کہ اس کے سفرِ ارتقا میں نہ تو تکرار ہے نہ رجعت، یہ نہیں ہوسکتا ہے کہ زندگی ماضی کی طرف لوٹ جائے۔ اور نہ یہ ممکن ہے کہ اس کو عملِ تغیّر سے روک دیا جائے۔ اس کے برعکس وہ نئی سے نئی یگانہ صفت تخلیقات کی طرف مائل رہتی ہے۔

اقبالؔ نے جو کچھ زندگی کے بارے میں کہا ہے، اس کا اطلاق آدمی کی زندگی پر ہوتا ہے۔ چناں چہ اقبالؔ کے تصوّر کا آدمی بھی مائل بہ ارتقا ہے۔ اس کی ساری جدّوجُہد اور سوزِ جگر اپنے کو تمام کرنے، ایک ٹوٹتے ہوئے ستارے کو ماہِ کامل بنانے، ایک مصرعِ ناموزوں کو موزوں کرنے کی ہوتی ہے۔ وہ آگے کو بڑھتا رہتا ہے لیکن اپنے آئیڈیل کو نہیں پہنچ پاتا ہے ؎

ہر نگارے کہ مرا پیش نظر می آید
خوش نگاریست ولے خوشتر ازاں می باید

مردِ کامل کی تلاش رومی کے یہاں بھی ملتی ہے اور انھوں نے بھی ارتقا ہی کا فلسفہ پیش کیا ہے لیکن اس سلسلے کے بعض تصوّرات جو اقبال کے یہاں ملتے ہیں وہ بظاہر رومی کے یہاں نظر نہیں آتے ہیں۔

اقبال کا آدمی اپنے اخلاق کی تکمیل تسخیرِ فطرت کے عمل سے کرتا ہے نہ کہ نفیِ فطرت سے۔ اقبال کی فکر کا نقطۂ آغاز اصل میں یہیں سے ہوتا ہے کہ وہ اخلاق کی بنیاد نفیِ فطرت پر نہیں بلکہ تسخیرِ فطرت پر رکھتے ہیں ؎

کمالِ ترک نہیں آب و گِل سے مہجوری
کمالِ ترک ہے، تسخیرِ خاکی و نوری

اقبال نے تکمیلِ اخلاق کی جو راہ متعین کی ہے کہ آدمی ہمیشہ نئے سے نئے جہاں کی تخلیق کرتا رہتا ہے اور وہ اپنا نئے سے نیا مقدر بھی تخلیق کرتا رہتا ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ وہ خدا کی فطرت کو انسان کی آئیڈیل فطرت سمجھتے ہیں اور اس آیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ انسان کو اللہ کی فطرت کے سانچے میں ڈھالا گیا ہے، اور چوں کہ خدا کی صفات لا انتہا ہیں اس لیے انسان نے جو سفرِ ارتقا "تخلقو باخلاق اللہ" کا اختیار کیا ہے، وہ بھی غیر مختتم ہے، اس کی کوئی آخری منزل نہیں ہے۔

سوال یہ ہے کہ اقبال کے تصوّر کا آدمی تسخیرِ فطرت کا جو یہ کارنامہ انجام دیتا ہے وہ جادو ٹونے کی تکنیک سے انجام دیتا ہے یا دورِ حاضر کی سائنس اور ٹیکنالوجی کی مدد سے جو قوانینِ فطرت کے علم سے وجود میں آئی ہے، اس کا جواب اتنا واضح ہے کہ مجھے یہ سوال اٹھانے کی ضرورت ہی نہ تھی، مگر اس لیے کہ میں اقبال کے اس خیال کو سامنے لانا چاہتا تھا کہ وہ دورِ حاضر کی سائنس اور ٹیکنالوجی کی حمایت میں اس قدر شغف ظاہر کرتے ہیں کہ انھوں نے اپنے خطبات میں "ظہورِ اسلام کو استقرائی منطق کا ظہور بتایا ہے" اور اس بات پر شدّ و مدّ سے زور دیا ہے کہ یورپ نے تجربی علوم مسلمانوں سے سیکھے ہیں۔ چناں چہ اس پہلو سے ان اعتراضات کے علی الرغم جو انھیں مغرب کی تہذیب پر تھے۔ وہ مغرب کی تہذیب کو اسلامی تہذیب کی ایک روایت یا تسلسل قرار دیتے ہیں۔ لیکن تسخیرِ فطرت یا فطرت کو اپنے تصرّف میں لانے کے لیے جہاں قوانینِ فطرت کا علم ضروری ہے، وہاں اپنے معاشرے کی ہیئتِ اجتماعی اور اس کی حرکیات کا جاننا بھی ضروری ہے۔ کیوں کہ تسخیرِ فطرت کا کام انسان بہ حیثیت ایک فرد، تنہا انجام نہیں دیتا بلکہ زیادہ سے زیادہ انسانوں کی محنتِ شاقہ اور ان کے تعاون سے انجام دیتا ہے۔ اور یہ تعاون اسی وقت زیادہ

بار آور، نتیجہ خیز اور تخلیق فزا ہوتا ہے جب کہ تصرفاتِ فطرت سے زیادہ سے زیادہ انسانوں کی تحصیلِ ذات کے امکانات وسیع تر ہوں اور وہ زیادہ سے زیادہ مسرتوں اور آزادیوں سے ہم کنار ہوں۔

گزشتہ صدیوں میں جو کچھ کہ یورپ اور امریکہ نے اور دورِ حاضر میں روس، چین اور جاپان نے حاصل کیا ہے۔ وہ قرونِ وسطیٰ کے پیدا واری اور سماجی رشتوں کو برقرار رکھ کر حاصل نہیں کیا ہے، بلکہ انھیں متغیّر کر کے حاصل کیا ہے۔

معاشرے کو متغیّر کیے بغیر جس سے نئی تخلیقی قوتیں رہا ہوتی ہیں، کیوں کہ یہ پرانی مثل ہے کہ "مزد و رخوشش دِل کند کار بیش"۔ تسخیرِ فطرت کا کوئی کارنامہ انجام نہیں پاتا ہے۔ یہ مانگے تانگے کی چیز نہیں ہے۔ تسخیرِ فطرت کا عمل جہاں آفرینی اور تاریخ سازی کا عمل ہے۔ یہ عمل معاشرے کو پابندِ سلاسل رکھنے یا ماضی کی طرف لوٹانے کا عمل نہیں ہے۔ یہ مُردہ پروری اور ماضی پرستی کا عمل نہیں ہے۔ تسخیرِ فطرت کا عمل، پوری انسانیت کے حق میں آزادی اور شادمانی کی طرف ایک نیا قدم اٹھانے کا عمل ہے۔

اقبال کی شاعری اور ان کی فکر کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کی جڑیں ہماری زندگی کی تاریخی ضرورتوں میں پیوست ہیں۔ انھوں نے اس حقیقت کو بہت اچھی طرح سمجھ لیا تھا کہ جب تک کہ مشرق اپنے پرانے جاگیرداری نہ زمینی رشتے اور سود خوری سے اور مغرب کی ملوکیت سے آزاد نہ ہوگا۔ وہ ترقی کرنے کا اہل نہ ہوگا۔ اس خیال کے ساتھ ساتھ انھوں نے مشرق کے تقلید پسند آدمی کے سامنے اس کی حیاتِ نو کے لیے یہ نئی قدر پیش کی جس سے وہ بالکل بیگانہ ہو چکا تھا کہ انسان کی زندگی کی اساس اس کی تخلیقی قوت میں پنہاں ہے، وہ "امر" اپنے عمل سے ہے اپنی تخلیقی قوت سے ہے نہ کہ اپنی بے عملی اور بے ثمری سے۔ ؎

کہن گشتند ایں خاکی نہاداں
دگر آدم بنا کن از گلِ ما

اور پھر اس نئے آدم کی یہ بنیادی صفت قرار دیتے ہیں: ؎

ہر کہ او را قوتِ تخلیق نیست
پیشِ ما جز کافر و زندیق نیست

انسان اپنی محنت کا آپ ثمر ہے۔ انسان وہ ہے جیسا کہ اس نے اپنے کو بنانے کی سعی کی ہے یا بنایا ہے۔ چناں چہ اقبال اپنے خطبات میں لکھتے ہیں کہ خودی کا مسئلہ

کسی شے کو جاننے کا نہیں بلکہ اپنے کو کچھ بنانے کا ہے، چناں چہ اس کے یہاں اسی خیال کے تحت کہ انسان اپنی فطرت کا آپ خالق ہے، عمل پر اسی قدر زیادہ زور دیا گیا ہے:

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی
یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری ہے

اور جب کہ اس خاکی انسان کی تقویم کو تمام مخلوقات کی تقویم سے بہتر قرار دیا گیا ہو اور یہ کہا گیا ہو کہ اس کو اللہ کی فطرت کے سانچے میں ڈھالا گیا ہے تو پھر اس کے عزم و ارادے کا کیا کہنا ؎

عزمِ اُو خلّاقِ تقدیرِ حق است
روزِ ہیجا تیرِ اُو تیرِ حق است

چناں چہ اسی خیال کے تحت اقبال انسان کو اپنے مقدر اور اپنے جہاں کا خالق بناتے ہیں، جہاں یا دُنیا سے مُراد نہ تو زمین ہے اور نہ موجوداتِ فطرت، بلکہ وہ دُنیا جو تصرّفِ انسانی کی ہے جو کچھ کہ انسان نے اپنی محنت سے بنایا، ایجاد کیا یا اسے تصرّف میں لایا ہے، وہ اس کی دُنیا ہے۔ چناں چہ انسان اپنی دُنیا آپ نہ صرف بناتا ہے بلکہ اس کی سرحدیں وسیع سے وسیع تر کرتا رہتا ہے۔ آج چاند بھی اس کی اقلیم کا ایک حصّہ ہے اور کچھ دِن جاتے نہیں کہ نظامِ شمسی کے سارے سیّارے اس کی مملکت میں ہوں گے۔

ایسا سوچنا کہ انسان نے اپنی ان ساری فتوحات سے اپنے نفس کو پُرمایہ نہیں بنایا ہے یا یہ کہ اپنے حواس کی آئینہ بندی نہیں کی ہے، دُرست نہ ہوگا۔ آج اس کے سارے حواس ظاہری و باطنی الیکٹرونک آلہ جات اور کمپیوٹرس کی ایجادات کے باعث قوی تر ہیں۔ وہ آج گردشِ سیّارہ کی آواز بھی سُن سکتا ہے اور اپنا پیغام نوری لہروں کے ذریعے اپنے سفیروں تک پہنچا سکتا ہے۔ وہ آج فطرت کے زیادہ سے زیادہ معیاروں کے مطابق نئے سے نئے چیزیں وضع کر سکتا ہے اور نئے سے نئے نغموں اور رنگوں کے پیٹرن (PATTERN) کو معرضِ وجود میں لا سکتا ہے۔ اور آج اس کی زبان زیادہ سے زیادہ طاقتِ اظہار کی حامل ہے۔ اور اس کا تخیّل زیادہ سے زیادہ خلاق ہے۔ جو خیالات کہ کل تک گریزپا تھے۔ وہ آج اس کے دامِ اظہار میں ہیں۔ جو احساسات قلب کہ کل تک ہم دوشِ آوازِ ساز بھی نہ تھے، آج اس کے تارِ رگِ جاں پر رقص کناں ہیں۔ اس کی زندگی آج پہلے سے زیادہ پُرمایہ ہے۔ لیکن وہ ایک ایسے معاشی اور سماجی

نظام میں گرفتار ہے۔ جس نے نہ صرف اس کو اس سے جُدا کر دیا ہے بلکہ دُوسرے آدمیوں سے، فطرت سے، حتیٰ کہ خود اپنی تخلیق سے بھی جُدا کر رکھا ہے۔ اس سے اس میں رُوحانی ذہنی بے بسی پراگندگی بھی ہے۔ تاہم اپنے تضادات کو حل کرتا ہُوا وہ آگے بڑھتا ہی جاتا ہے۔ بہرحال میری گفتگو کا رُخ تو اس بات کی طرف تھا کہ انسان تسخیرِ فطرت کے عمل میں اپنے فنونِ مفیدہ اور فنونِ لطیفہ دونوں کی مدد سے اپنی فطری فطرت کو، فطری انسانی فطرت میں تبدیل کرتا جا رہا ہے۔

وہ جُوں جُوں حیواتی اسبابِ زیست سے قدم باہر نکال رہا ہے اور انسانی اسبابِ زیست یا اقلیمِ آزادی کی سرحد میں قدم رکھتا جا رہا ہے، اور جُوں جُوں وہ اپنے سماجی رشتوں کو انسانی رشتوں میں تبدیل کرتا جا رہا ہے اور اپنے معاشرے سے ان چیزوں کو خارج کرتا جا رہا ہے، جس سے انسان انسان کا دُشمن بنتا ہے، وہ زیادہ سے زیادہ انسانی فطرت کا حامل ہوتا جا رہا ہے۔ اس کی انسانی فطرت، نفیِ فطرت کی نہیں، بلکہ تسخیرِ فطرت کی ہے، یعنی اپنی جبلّت کو انسانی رُوپ دیتے یا اپنی فطرت کو مرتفع کرتے کی ہے۔ اگر ایک سفر انسان کا جلوت سے خلوت کی طرف ہے تو دُوسرا سفر خلوت سے جلوت کی طرف بھی ہے۔ اور اگر ایک سفر خود بینی، خود آرائی کا ہے، تو دُوسرا سفر اپنے کو دُوسرے میں پانے اور ایثار و قربانی کا بھی ہے۔

شاعری ہو یا یہ کہ ادب کی کوئی اور صنف، اس کا تعلق اسی آدم گری سے ہے۔ آدمی کا جوہر اس کے معاشرے میں کھُلتا ہے۔ وہ اپنے کو دُوسروں کے آئینے میں اور دُوسروں کو اپنے آئینے میں دیکھتا ہے، اور ہمیشہ اس آئینے میں خوب سے خوب تر کی تلاش جاری رکھتا ہے۔ اس کی تنقید ہو کہ آئینے سے جھنجھلاہٹ، ان سارے رویّوں میں وُہی خوب سے خوب تر کی تلاش مقصود ہوتی ہے۔

شعر و ادب کا ایک گہرا رشتہ اخلاق سے ہے مگر اس اخلاق سے جو تخلیقی قوّت کا حامل ہوتا ہے اور جو گداگری اور کاسہ لیسی کو توہینِ انسانیت سمجھتا ہے اور اس اخلاق سے جو محبّت کے رشتے سے جنم لیتا ہے مگر آزادی کو برقرار رکھتا ہے۔ اس شعر و ادب کے بہت سے اسالیب ہیں مگر جب گفتگو آدمی سے آدمی کے لہجے میں ہوتی ہے تو وہ شاعری ہے ورنہ پند و موعظت۔ ایسا ہی ایک نکتہ شاعری کی ساخت اور بناوٹ میں بھی پوشیدہ ہے۔ موزونیت اس کی قبا، بالیدگی اس کی فطرت اور شعور اس کا آئینہ ہے۔ جبر سے اس کو تنفر ہے۔ ادب آزاد شخصیت کا اظہار ہے۔ امیر خسرو دہلوی اور غالب

ان دونوں بزرگوں نے اپنی قصیدہ گوئی پر شرمندگی کا اظہار کیا ہے اور اپنی غزلیات اور مثنویات کو اپنی آزاد شخصیت کا اظہار قرار دیتے ہوئے ان پر اظہارِ تفخر کیا ہے۔

تخلیقی ادب کی جہاں یہ ایک بنیادی خصوصیت ہے کہ وہ ایک آزاد شخصیت کی خود متحرک (SELF-MOTIVATED) تخلیق ہوتی ہے۔ وہاں اُس کی دوسری بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ وہ مخصوص سے عموم کی طرف اور محسوس سے معقول کی طرف سفر کرتی ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ تاریخی اور مقامی حدود سے بلند ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ ورڈس ورتھ (WORDSWORTH) ارسطو کے حوالے سے شاعری کی اس فلسفیانہ خصوصیت کا اعادہ کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"مٹی اور آب و ہوا، زبان اور ثقافت، رسوم اور قوانین کے اختلافات کے باوجود اور ان ساری چیزوں کے باوجود جو ذہنوں سے محو ہو چکی ہیں یا اجنبی قدموں کے نیچے پامال ہو چکی ہیں، شاعر اپنے جذبے اور علم سے اس انسانی معاشرے کے اقلیم کو متحد رکھتا ہے جو تمام روئے زمین پر اور تاریخ کے سارے ادوار پر پھیلی ہوئی ہوتی ہے۔"

ادب کی اس آفاقیت کو اچھی طرح سمجھنا چاہیے۔ دنیا کا کوئی بھی ادب خواہ وہ کتنا ہی مجرد کیوں نہ ہو ایسا نہیں ہے کہ اس کو کسی خاص زمان و مکان سے رشتہ نہ دیا جا سکے۔ چناں چہ ادب میں مسئلہ تاریخ سے گریز کا، زمان و مکان سے گریز کا نہیں ہے، بلکہ تاریخ کو مخصوص اور حقیقی صورت میں پیش کرتے ہوئے تاریخ کے حدود، مقامیت کے حدود، ثقافتی تنگ نظریوں اور تعصبات سے بلند ہونے کا ہے اور اس قومی زمان و مکان سے بھی رشتہ دینے کا ہے جو غلامی کے دور سے لے کر دورِ حاضر تک لکھی ہوئی تاریخ کے ایک عہد (EPOCH) سے عبارت ہے۔ انسان کی فطرت تغیر پذیر ہے، اور وہ بے شک بدلتا رہتا ہے لیکن اتنا بھی نہیں کہ اس کی صورت بھی پہچانی نہ جا سکے۔ اس کی فطرت کا سنگِ بنیاد اگر کوئی ہے تو وہ اُس کی کمزوریاں ہیں۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ انسان مرکب از خطا و نسیان ہے۔ اور انگریزی محاورہ ہے TO err is human اور یہ کمزوریاں اس کی زندگی کے بہت سے مظاہر میں دیکھنے میں آتی ہیں لیکن اس کی انسانیت کا دوسرا پہلو بھی ہے۔ وہ معاف بھی کر دیتا ہے۔ عفو سے کام لیتا ہے، دوسروں کے لیے اپنے کو مٹا بھی دیتا ہے اور اگر کسی کا نازک خطا کر جاتا ہے تو وہ اُسے اٹھا بھی لاتا ہے اور یہ کہنے میں خوشی محسوس کرتا ہے کہ

تو مشقِ ناز کر خونِ دو عالم میری گردن پر

عجب طنّازِ فطرت پہ فن ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ نظامِ معیشت کو تبدیل کرنے یا اُسے کوئی نئی صورت دینے میں ادب کا کیا حصّہ یا کردار ہوتا ہے تو کیا اب تک میں نے جو باتیں کی ہیں، ان کا تعلق اس سوال کے جواب سے نہ تھا جو اس سوال کو میں نے دہرایا ہے، نہیں ایسا نہیں ہے بلکہ اتمامِ گفتگو کے لیے کچھ باتوں کو دہرایا بھی جاتا ہے۔

انگریزی زبان کا شاعر شیلّی لکھتا ہے کہ "جب کوئی قوم بیدار ہوتی ہے اور اس احساس سے دو چار ہوتی ہے کہ انسانی فلاح و بہبود کے حق میں پُرانے اداروں کو متغیّر کرنے کے لیے رائے عامہ کا بیدار کرنا ضروری ہے تو اس وقت شاعری ایک معتبر راہنما، رفیق اور پیرو کا کردار ادا کرتی ہے۔" ان تین کرداروں میں سے کون سا کردار شاعری ادا کرتی ہے۔ اس کا تعلق اس بات سے ہے کہ کوئی شاعر اپنے فنِ شاعری سے کیا کام لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اور وہ صورتِ حال کا تجزیہ کیا کرتا ہے۔ چوں کہ میں نے اپنی گفتگو کا آغاز اقبالؔ کے ایک شعر سے کیا، اس لیے اس کا اختتام بھی انھی کے دو اشعار پر کر رہا ہوں ؎

مصطفےٰ کہ از تجدّد می سرود گفت نقشِ کہنہ را باید زدود
طرزِ گیہا در نہادِ کائنات نیست از تقلید، تقویمِ حیات

(یہ مضمون ۲۹ دسمبر ۱۹۸۱ء کو اکیڈمی آف لیٹرز اسلام آباد کے سالانہ اجلاس میں پڑھا گیا)۔

شاعری اور شخصیت

(ٹی ایس ایلیٹ کے شعری نظریات کی ایک تنقید)

کسی شے کا فنکارانہ اظہار اس کے اظہار محض سے مختلف ہوتا ہے۔ انسان جن تجربات سے گزرتا ہے ان کا وہ اظہار بھی کرتا ہے لیکن تاوقتیکہ اس کے اظہار نے کسی فن (موسیقی، مصوری، شاعری وغیرہ) کا نظم وضبط قبول نہ کیا ہو اس کو فنکارانہ اظہار کا درجہ نہیں ملتا ہے۔ چنانچہ شعر اُسے کہیں گے جو شعری نظم وضبط کا حامل ہو اور شعری نظم وضبط، کچھ وزن اور قافیہ کی پابندی ہی سے عبارت نہیں۔ کیونکہ اس طرح تو ہر موزوں کلام شعر کہلائے گا۔

کلام موزوں کا مخیّلہ ہونا شعر کہلانے کے لیے ضروری ہے یعنی شعر کے لیے صرف وزن ہی کی نہیں بلکہ تخیّل کی شرط بھی ضروری ہے۔ شعر کی یہ کلاسیکی تعریف ہے کہ وہ کلام موزوں مخیّلہ ہے۔ کلام کو موزوں کرنا یہ ایک ٹیکنیک ہے۔ ہر چندکہ موزونیٔ طبع ایک فطری شے ہے لیکن شعرا اس ٹیکنیک پر مہارت بھی حاصل کرتے رہے ہیں۔ اور اگر ابتدائی سن شعور سے اس کی ڈریلنگ یا تربیت کی جائے تو اسے ہر شخص سیکھ سکتا ہے۔ لیکن لازم نہیں کہ وہ کلام کو موزوں کرنے میں اتنا ہی تیز ذہن ہو جتنا کہ ایک فطری شاعر، مگر تخیّل کی دولت تو بالکل ہی اکتسابی نہیں ہے۔ یہ ایک عطیۂ فطرت ہے اور تاوقتیکہ یہ دولت موزونیٔ کلام کے ساتھ کسی میں ودیعت نہ کی گئی ہو، شاعری کی دیوی صحیح طور سے اپنا جلوہ نہیں دکھاتی ہے۔ مگر چونکہ شعر کہنا انسان کی کوئی ایسی بنیادی خصوصیت نہیں ہے، جیسا کہ پرندوں کے لیے ان کا چہچہانا ہے بلکہ مشق اور ریاض کی شے ہے۔ کوئی اچھا شاعر جسے خود شاعری نے اپنے لیے منتخب کیا ہو، گاہے گاہے ہی نظر آتا ہے۔ اس لیے شاعری کو بھی منجملۂ فنون، ایک فن یا ایک صنعت تسلیم کیا گیا ہے۔ چنانچہ میر تقی میر ایسے بڑے شاعر نے جہاں اپنے کو شاعر کہا ہے وہاں صنّاع کے لقب سے بھی یاد کیا ہے۔

مگر چونکہ صناع شاعر، کبھی کبھی حقیقی شاعر نہیں رہے ہیں۔ یہ بات بھی زیر بحث آئی ہے کہ شاعری ایک وہبی شے ہے۔ شاعر تلمیذ الرحمٰن ہوتا ہے۔ شاعری جزویست از پیغمبری، شاعری القا اور الہام کی شے ہے۔ اور یہ خیال کچھ آج سے نہیں بلکہ افلاطون کے زمانے سے ہے۔ اس کا یہ کہنا ہے کہ شاعر پر کسی روح کا غلبہ ہوتا ہے، شاعر اس روح کا ایک میڈیم ہوتا ہے، وہ اس سے وہ کچھ کہلاتی ہے جو وہ خود چاہتی ہے۔ چنانچہ شاعر کو ایک

میڈیم تصور کرنے کا خیال کوئی نیا نہیں ہے۔ اور نہ یہ بات کوئی نئی ہے کہ شاعری الہام ہے، غیر شعوری فکر کا اظہار ہے، ندائے غیب ہے، نوائے سروش ہے۔ یہ ساری باتیں بہت پہلے کہی جا چکی ہیں۔ ان کے دہرانے میں کوئی نیا پن نہیں ہے۔ مگر شاعری کے ان دونوں تصورات کی تفہیم میں دورِ حاضر میں کچھ گہرائی ضرور پیدا ہوئی ہے جس کو سمجھنا ضروری ہے۔

جس زمانے میں کہ شعر کے لیے وزن اور قافیے کی شرط لازمی تھی، شاعر کے لیے علم عروض کا جاننا اور اس پر مہارت حاصل کرنا ضروری تھا۔ چنانچہ مدتوں صناعت شعر کا یہی مفہوم تھا کہ اوزان و بحور اور قافیے کے علم پر مہارت ہو۔ اسی کے ساتھ ساتھ زباں دانی کا بھی مسئلہ تھا۔ زبان کی غلطی عروضی غلطی سے کچھ کم نظر میں نہ کھٹکتی، لیکن جس اعتبار سے کسی شاعر کو صناع کہا جاتا، اس کا اطلاق صرف انہی باتوں پر نہ ہوتا۔ ایسے صنّاع صنائعِ لفظی اور صنائعِ معنوی کے برتنے کے باعث کہا جاتا۔ چونکہ آج کل اس کا فیشن نہیں ہے، اس لیے یہ تصور بھی دھندلا گیا ہے کہ شاعر کو صناع کیوں کہا جاتا تھا۔ یہ صناعی الفاظ کے ذریعے خیال کے نقش و نگار بنانے کے مترادف تھی۔ یہ ایک مخصوص قسم کا اسلوبِ شعر تھا، اس کو کلاسیکیت کے ہم معنی قرار نہیں دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ کلاسیکیت کا جوہر سادگی اور صفائیِ بیان تھا۔

ہمارے یہاں دورِ حاضر کا جو تنقیدی ادب ہے، وہ نوے فیصد مغربی افکار سے مستعار ہے اور جو اصطلاحات اس وقت تنقیدی ادب میں استعمال ہو رہی ہیں ان میں سے بہت سی مغربی تنقید سے مستعار ہیں۔ ازاں جملہ کلاسیکیت اور رومانیت ہے۔ چنانچہ جب ہم "کلاسیکیت" کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اسے انھی معنوں میں استعمال کرتے ہیں، جن معنوں میں کہ یہ لفظ مغرب میں استعمال ہوتا ہے۔ یوں تو اس لفظ کے اب کئی معنی پیدا ہو گئے ہیں، مثلاً ایک معنی روایت کے بھی ہیں۔ لیکن یہ سب ثانوی معنی ہیں۔ اصل معنی اعلیٰ معیار یا ادب اور فنون کے اس معیار کے ہیں جو یونانی اور لاطینی زبان کا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس ادب کی کوئی یکساں خصوصیت نہیں ہے تاہم جن خصوصیات کو اس کلاسیکی ادب کے ساتھ مختص کیا گیا ہے ان میں سادگی، تعقل اور تخیل کی ہم آہنگی ٹھہراؤ یعنی دفورِ جذبہ پر قابو اور واہمے پر قوتِ ممیزہ کی روک ٹوک ہے۔ نطشے نے یونانی ادب اور فنون کے فلسفے کو دو اصولوں کی ہم آہنگی میں مقید کیا ہے جو یونان کے دو دیوتاؤں کے نام پر ہیں۔ DIONYSIAC اور APOLLONIAN۔ اول الذکر جس کو BACCHUS بھی کہتے ہیں، مے خواری اور طرب انگیزی کا دیوتا تھا اور آخر الذکر سورج دیوتا بھی تھا اور شاعری اور موسیقی کا مربی بھی۔ ان دو لفظوں میں جو مفہوم نطشے نے ادا کرنا چاہا ہے وہ یہ ہے کہ یونانی فنونِ لطیفہ۔ شاعری اور موسیقی ہیں۔ . . . سول یعنی عالم بے خودی یا وحدتِ ذات میں اپنے کو تحلیل کر دینا اور عالم خودی یا وحدتِ ذات سے لپٹ دبا کر ناکار فرما رہے ہیں دوسرے الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مستی و بے ہوشی اور ہوش و خرد کے امتزاج کو دخل تھا۔ چنانچہ کلاسیکی فن یا کلاسیکیت نہ تو تمام تر ہوش و خرد کی چیز ہے اور نہ تمام تر مستی و بے خودی کی شے۔ وہ ان دونوں کے امتزاج سے

تعلق رکھتی ہے۔ اور یہ یونانی فن، زندگی کے اس اصول پر مبنی تھا کہ جذبے اور خرد کے درمیان ایک ایسا توازن ہونا چاہیے جس میں ایک کی سیرابی دوسرے کی قحط آبی کے ہم معنی نہ ہو۔ تاہم اس سے وہ انکار نہیں کرتے تھے کہ عقل کو زندگی میں حاکمیت کا درجہ حاصل ہے۔

یورپ نے اسی یونانی کلاسیکیت کو نشاۃ ثانیہ میں دریافت کیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے یونان کی اس انسان دوستی کو بھی دریافت کیا جو اُن کے اس اصول زیست پر قائم تھی کہ "آدمی ہی ہر شے کا معیار ہے"۔ وہ دیوتاؤں سے بھی عظیم تر ہے۔ مشرق نے یونانی فلسفے کو مغرب سے پہلے دریافت کیا لیکن یونانی ادب اور فنون سے بجز موسیقی بیگانہ سا رہا۔ اس طرح مشرق اور مغرب کے ادب میں نشاۃ ثانیہ کے بعد سے ایک خلیج سی پیدا ہو گئی لیکن یہ تو ایک موضوع ہی دوسرا ہے کہ مشرق اور مغرب میں یہ خلیج کیوں کر پیدا ہوئی۔ میں یہاں اس بات کو اجاگر کرنا چاہتا ہوں کہ یورپ کا نشاۃ ثانیہ بنیادی حیثیت سے اس یونانی خیال کا مرہون منت ہے کہ "آدمی ہی ہر شے کا معیار ہے" اگر انسان حقیقت کا ایک سایہ نہیں بلکہ بذات خود ایک حقیقت ہے تو پھر اس کے محسوسات اور مشاہدات بامعنی ہیں اور وہ علم کی ٹھوس بنیاد مہیا کرتے ہیں، قابل اعتبار ہیں۔ ادب کا گہرا تعلق اس بات سے ہے کہ آدمی نے جو کچھ اپنے حواس کے ذریعے قلم بند کیا ہے وہ کس حد تک معتبر ہے۔

افلاطون کے فلسفے میں حواس کی مہیا کی ہوئی آرا کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ وہ عقل کو ایک قوت مجردہ کا نام دیتا ہے جو حقیقت کا علم حواس کے ذریعے نہیں بلکہ براہ راست حاصل کرتی ہے۔ آج کی لغات میں اس کو وجدان کہیں گے۔ نشاۃ ثانیہ سے پہلے یورپ میں مسیحیت پر افلاطونی فلسفے کا اتنا گہرا اثر تھا کہ مسیحیت کم و بیش اسی کے قالب میں ڈھل گئی تھی۔ اس کے نتیجے میں جو ادب یورپی ملکوں میں نشاۃ ثانیہ سے پہلے کے ادوار میں تخلیق کیا جاتا، اس میں خصوص (PARTICULARS) کو کوئی اہمیت حاصل نہ ہوتی۔ انسانی فطرت کی تجریدیں عمومی تصورات میں پیش کی جاتی۔ یہ رجحان اس زمانے کے تمثیلی (ALLEGORICAL) ادب میں ملتا ہے۔ مزید یہ کہ چونکہ رہبانیت کے ادارے کے باعث ترکِ دنیا اور ترکِ خواہش پر زور دیا جاتا اس لیے فطرت یا جذبے کی تکبیر یا نفی، عقل کو کار سے کی جاتی۔

چنانچہ نشاۃ ثانیہ کے دور میں اس اصول کو اپنانا کہ "آدمی ہی ہر شے کا معیار ہے" ایک طرح قرون وسطی کی پاپائی مسیحیت کی تردید تھی۔ اور پھر اسی کے ساتھ ساتھ اس کے اس تصور کی بھی تردید تھی کہ "انسان ایک سایہ ہے نہ کہ بذات خود کوئی حقیقی شے" اور اس کے حواس کی مہیا کی ہوئی اطلاعات ناقابل اعتبار ہیں۔ وہ ایک کٹھ پتلی ہے جس کی ڈور کسی اور کے ہاتھ میں ہے اور اس کا وجود غار میں بیٹھے ہوئے ان انسانوں کے مانند ہے جو عکس دیکھ کر حقیقت کا ادراک کرتے ہیں، چنانچہ اس کا ادب حقیقت سے دوہرے فاصلے پر ہے یعنی نقل کی نقل ہے۔

اس کے برعکس ادب کی دنیا میں ارسطو کا نظریہ بہت ہی مختلف تھا اور اس کا نظریۂ زندگی بھی افلاطون کے نظریۂ زندگی سے مختلف تھا۔ تعجب ہے کہ ان دونوں میں صرف ایک نسل کا فاصلہ تھا لیکن ان کی فکر میں زمین و آسمان

کا فرق تھا۔ چنانچہ اکثر مفکرین کا تو یہ خیال ہے کہ جسے یورپ کا نشاۃ ثانیہ کہا جاتا ہے وہ اصل میں فلسفۂ ارسطو کی دریافت ہے۔ اس کی اپنی تصانیف سے اوّل تو یہ کہ اس کا فلسفۂ وجود (BEING) کا نہیں بلکہ BECOMING یعنی موجود کے ارتقا کا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ جوہر کو ہستی میں دیکھتا ہے نہ کہ اس سے باہر۔ اس کے نتیجے میں وہ ان دونوں یعنی جوہر اور ہستی میں سے کسی کے اول اور آخر کی بحث نہیں اٹھاتا ہے اور نہ افلاطون کی طرح یہ کہتا ہے کہ اعیان ثابتہ کی مہر ہر شے پر خارج سے پڑتی رہتی ہے۔ اس کے برعکس وہ فارم اور آئیڈیا کا یکساں (IDENTICAL) تصور پیش کرتا ہے اور اسے ارتقا پذیر بتاتا ہے۔ اس کے یہاں "ذی روح جسم" "ایک وحدت ہے۔ اس فلسفے میں جہاں آدمی کا اعتبار بڑھتا ہے وہاں اس کے محسوساتی علم کی بھی وقعت بڑھتی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ہمارے ذہن (INTELLECT) میں کوئی بھی ایسی شے نہیں ہے جو ادائی ہمارے حواس سے نہ گزری ہو۔ چونکہ شاعری محسوساتی فکر کی حامل ہوتی ہے اس لیے شعری فکر ایک معتبر حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ شعر و ادب کا یہ نظریہ جو ارسطو نے پیش کیا ہے خالصتاً جمالیاتی نظریہ نہیں ہے۔ اس میں ایک اشارہ بصورتِ لغزشِ فطرت اصلاح کا بھی ہے۔ اس میں ایک جدوجہد کچھ ہونے اور بننے کی بھی ہے۔ اس کا تعلق تحصیلِ ذات سے ہے۔ آرٹ نہ تو کوئی فضول مشغلہ ہے اور نہ کوئی ایسا مشغلہ جس میں جمالیاتی احساس اپنی سرحد سے تجاوز کر کے زندگی کے کسی مسئلے کو خواہ وہ اخلاقی ہو یا جسمانی، چھوتا ہی نہ ہو۔

شعر و ادب کا یہ ارسطالیسی نظریہ جس کی پذیرائی نشاۃ ثانیہ کے دور میں کی گئی انیسویں صدی میں کولرج کے یہاں بھی اپنی درستیٔ فکر کی تصدیق پاتا ہے۔ وہ لکھتا ہے۔

"میں پورے ایمان اور یقین کے ساتھ ارسطو کے اس اصول کو قبول کرتا ہوں کہ شاعری بحیثیت شاعری آئیڈیل (IDEAL) ہے (یعنی خصوص میں عموم کو پیش کرتی ہے) اور ہر وہ شے جو اتفاقیہ ہوتی ہے اس سے پرہیز کرتی ہے (مراد اس سے یہ کہ وہ ان واقعات کو پیش کرتی ہے جن کا وقوع پذیر ہونا لازمی یا اغلب ہوتا ہے) اور نوعی اور مشترک خصوصیات کو پیش کرتی ہے۔"

شاعری آئیڈیل ہے یعنی نوعی اور مشترک خصوصیات کو پیش کرتی ہے نہ کہ غیر نارمل غیر فطری اور کسی ایسی خصوصیت کو جو فردِ واحد میں انوکھی حیثیت رکھتی ہے، کیا اس سے فرد خارج ہو جاتا ہے؟ ایسا نہیں ہے۔ شاعر عموم کا جلوہ خصوص میں دکھانا چاہتا ہے نہ کہ خصوص سے باہر جس طرح کسی ناول میں ایک کردار، ایک فرد اور ایک ٹائپ بیک وقت ہوتا ہے، اسی طرح ارسطو رزمیہ شاعری اور حزنیہ شاعری کے کرداروں کو دیکھنا چاہتا تھا۔ ان دنوں جو ایک رغبت تحلیل نفسی کے شغف میں غیر نارمل کرداروں کو پیش کرنے کی ملتی ہے، اس کی ارسطو مخالفت کرتا ہے۔ وہ نارمل کرداروں یا یہ کہ فطرت کی مصوری کے حق میں ہے۔ سوال یہ ہے کہ کس حد تک ایک فرد، دوسروں سے متشابہ اور دوسروں سے مختلف ہوتا ہے صورت

شکل کی بات اور ہے لیکن عادات و صفات میں وہ ایک مخصوص پیٹرن کے مطابق نظر آتے ہیں اور جس زمانے اور جس معاشرے میں وہ زندگی بسر کرتے ہیں، اس کے مجموعی انسانی اور سماجی رشتوں کی چھاپ لیے پھرتے ہیں۔ ان میں تنوعات، طبقاتی اور پیشہ ورانہ خصوصیات کے بھی ہوتے ہیں۔ اور اس طرح کی کئی باتیں انفرادی حالاتِ زندگی، خاندان اور ماحول وغیرہ کی ان کی عادتوں اور خصلتوں اور نفسیات میں ملتی ہیں۔ لیکن اس تنوع کی ایک منزل ایسی بھی آتی ہے جہاں یہ دائرہ بند ہو جاتا ہے اور وہ ایک دل و دماغ اور ذہن کے نظر آتے ہیں۔ ان کی تمنائیں اور آرزوئیں یکساں نظر آتی ہیں۔ ان کے دکھ درد اور راحتوں کی بھی نوعیت یکساں نظر آتی ہے اور وہ زندگی کا مقابلہ انفرادی اور اجتماعی دونوں حیثیتوں سے کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اگر شعر و ادب کا عمل صرف میری ذات تک محدود نہیں ہے اور وہ دوسروں کے لیے بھی ہے تو پھر اس ادب میں نوعی اور مشترک خصوصیات کو ابھارنا ضروری ہے۔ کیونکہ اس کے بغیر وہ دوسروں کے لیے با معنی نہیں ہو سکتا۔ کیا ایک شاعر عمداً ایسا کرتا ہے؟ قطعی نہیں۔ وہ تو صرف اپنی ذات سے مخاطب ہوتا ہے لیکن چونکہ اس کی روح کی ایک وحدتِ ذات ہے، وہ متفرع یا منفرد ہوا ہے ایک مشترک ذات سے اس لیے اس کی اپنی تصویر دوسروں کا آئینہ بن جاتی ہے۔ اور چونکہ زبان کی حقیقت ایسی ہے کہ الفاظ عموم کی نمائندگی کرتے ہیں، یہ تقریباً ناممکن ہے کسی بھی شاعر کے لیے کہ وہ الفاظ کے ذریعے اپنے تجربے کی کسی ایسی خصوصیت کو ابھارے جو دوسروں کے تجربے میں نہ ہو۔ ہر وہ تشبیہ و استعارہ، سمبل اور کنایہ جو شاعر اپنے تجربات کی انفرادیت کو نمایاں کرنے کے لیے استعمال کرتا ہے، اگر وہ با معنی ہے، عمومیت اختیار کر لیتا ہے اور زبان کے جسم میں اس کی غذا بن کر تحلیل ہو جاتا ہے یعنی لغت کا ایک جزو بن جاتا ہے۔ لیکن یہ شاعری تو ایک مخصوص فکر کی شاعری ہوئی اور یہ شاعری انسان کو کچھ ہونے بننے اور کرنے کے لیے بھی کہہ سکتی ہے۔ یہ شاعری، خاموش لفظوں کی شاعری نہیں ہو سکتی ہے یہ شاعری، مکانِ محض کی شاعری جیسی کہ تصویر ہوتی ہے نہیں ہو سکتی ہے۔ یہ شاعری بولنے پر مجبور رہتی ہے اور جب کوئی نظم بولے گی تو وہ کچھ نہ کچھ تو ضرور کہے گی۔ خواہ وہ یہی بات کیوں نہ ہو کہ شاعری کا آئینہ توڑ دو۔

یہ بات "جدیدیت پسندوں" کو بہت ناگوار ہے کہ شاعری کچھ بولے، کسی سے کچھ سوچنے، کچھ کرنے، بننے یا ہونے کے لیے کہے۔ چنانچہ پہلی جنگ عظیم کے بعد جدیدیت پسندوں کے امام ازرا پاؤنڈ نے لکھا۔ "آرٹ کبھی بھی کسی شخص سے کچھ کرنے، یا کچھ سوچنے یا کچھ بننے کے لیے نہیں کہتا ہے۔ یہ زندہ رہتا ہے جیسے اشجار زندہ رہتے ہیں۔ اس پر ہم اظہارِ حیرت کر سکتے ہیں۔ اس کے سائے میں بیٹھ سکتے ہیں۔ لیکن بولنا، یہ کام اس درخت کا نہیں ہے۔

ازرا پاؤنڈ کے خیال کو کسی نہ کسی صورت میں دہرانا، ایلیٹ کا ایک مذہبی فریضہ تھا۔ چنانچہ انھوں نے اس خیال کا اظہار اس طرح کیا۔ "مجھے اس سے انکار نہیں کہ آرٹ سے اس سے ماورا مقاصد بھی پورے

کیے جاسکتے ہیں لیکن آرٹ سے ان مقاصد کی آگہی کا تقاضا نہیں کیا جاسکتا اور حقیقت تو یہ ہے کہ وہ اس فریضے کی انجام دہی زیادہ بہتر طور سے ان سے بے تعلق ہو کر ہی کرتا ہے۔"

آرٹ کے ذریعے آرٹ سے ماورا مقاصد بھی پورے کیے جاسکتے ہیں لیکن ان مقاصد کو فنکار ان سے بے تعلق ہو کر زیادہ بہتر طور سے ادا کرتا ہے۔ اس کا ایک مفہوم تو یہ ہوا کہ شعوری مقصد کے تحت کوئی نظم نہ کہی جائے۔ اس کے دوسرے مفہوم کو سمجھنے کے لیے کچھ مزید وضاحت کی ضرورت ہے۔

"ایک نظم ہوتی ہے نہ کہ بولتی ہے" اس کی وضاحت کرتے ہوئے ایلیٹ لکھتے ہیں "چونکہ بدقسمتی سے لوگ نظم میں معنی ڈھونڈنے کے عادی ہو چکے ہیں اس لیے کوئی نہ کوئی معنی نظم میں ڈالنا پڑتا ہے تاکہ لوگوں کو نظم کی طرف متوجہ کیا جاسکے اور جب کوئی نہ کوئی معنی اس میں ڈالنا ہی ہے، جبراً پبلک کی اس بیہودہ عادت کی وجہ سے کہ وہ نظم کو دیکھنے کے نہیں بلکہ سننے کے خوگر ہیں، تو کیوں نہ اس میں وہ معنی ڈالے جائیں جو آرٹسٹ کے غیر فنی مفادات سے تعلق رکھتے ہیں۔ چنانچہ جب ایلیٹ ماورائے آرٹ مفاد کا کوئی معنی اپنی نظم میں ڈالتے ہیں تو وہ مسیحی وعظ کا ہوتا ہے۔

ایلیٹ نے اس خیال کی وضاحت کہ "نظم ہوتی ہے نہ کہ بولتی ہے" چند اور مثالوں سے بھی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔ "جس طرح شہد کی مکھی اپنا چھتا بناتی ہے اور پرندے اپنا گھونسلا بناتے ہیں، اسی طرح شاعر نظم بناتا یا تخلیق کرتا ہے۔" شہد کی مکھی اپنا چھتا غذا جمع کرنے کے لیے بناتی ہے، پرندے اپنا گھونسلا اپنے بچوں کو پالنے کے لیے بناتے ہیں۔ لیکن ایک شاعر اپنی نظم کس لیے بناتا ہے؟ اس کا کوئی جواب ایلیٹ کے یہاں نہیں ہے۔ نظم آج کاغذ پر بنائی جاتی ہے۔ پہلے تو نظم سنائی جاتی تھی۔ اس زمانے میں نظم کیا ہوتی تھی۔ دیکھنے کی شے یا سنانے کی شے؟ اس کا بھی ان کے پاس کوئی جواب نہیں ہے۔ وہ جب شہد اور گھونسلے کی تشبیہات کو ناکافی پاتے ہیں تو ایک نظم کو رحم مادر میں پائے جانے والے اس حمل سے تشبیہ دیتے ہیں جس نے ابھی کوئی صورت بھی نہیں نکالی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ایلیٹ کو کون سی ایسی تکلیف لاحق تھی جو انھیں ان تشبیہات کی طرف لے گئی۔ انھوں نے ان خیالات کا اظہار برملا کیا ہے کہ مجھے ایسی شاعری پسند نہیں جو گردوپیش کی دنیا سے آگہی کا اظہار کرتی ہے۔ جو رائے دیتی ہے یا لوگوں کی رائے کو متاثر کرتی ہے۔ چنانچہ اس کے ردعمل میں یعنی رائے سے بچنے، خطابت سے بچنے، نظم کو کوئی شعوری جہت دینے سے بچنے کے لیے انھوں نے اول تو فکر کو نظم سازی کے عمل سے جدا کیا اور یہ لکھا کہ سوچنا اور نظم بنانا یا تخلیق کرنا، دو جداگانہ عمل ہیں جو ایک کھوپڑی میں نہیں سما سکتے، ان کے لیے دو الگ الگ کھوپڑیاں چاہئیں۔ کہنے کو تو وہ یہ بات کہہ گئے لیکن اس کا نبھانا ان کے لیے بہت مشکل ہو گیا۔ شیکسپیئر کے بارے میں انھوں نے یہ لکھا کہ اس نے کوئی THINKING نہیں کی ہے اور یہی بات انھوں نے ڈانٹے کے بارے میں کہی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ ایلیٹ یہ سوچنے سے قاصر تھے کہ ایک شاعر کی سوچ اور ایک فلسفی کی سوچ میں فرق ہوتا ہے۔

یہ نہیں کہ شاعر فلسفی سے کم سوچ کا کام کرتا ہے بلکہ یہ کہ وہ ٹھوس اور حسی تشبیہات اور اپنے تخلیق کیے ہوئے کرداروں کے ذریعے سوچتا ہے۔ چونکہ ایلیٹ کی شاعری محسوساتی نہیں بلکہ بے مغز ہڈی کی طرح جذبات سے عاری اور امر واقعی بیانات کی حامل ہوتی ہے، وہ اس فرق کو نظرانداز کرتے اور شاعری کی اس تعریف سے اپنے کو نابلد رکھتے ہیں کہ شاعری، ٹھوس حسی امیجز (IMAGES) کے ذریعے سوچنے کا نام ہے۔ اور یہ کہنے سے کہ "Shakespear did not think thoughts." کوئی بات نہیں بنتی ہے۔ کیونکہ شاعر اور فلسفی کی فکر اور اس کے سوچنے کے طریق کار میں فرق ہے جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا۔

ایلیٹ اپنے ذہنی استاد کولرج کے اس خیال سے بھی اپنے کو دور رکھتے ہیں کہ وہی خالق ہے جو عالم بھی ہے۔ ہر چند کہ یہ صحیح ہے کہ شاعری تخلیق پیداوار سے عبارت ہے، لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ شاعری کبھی فکر سے عاری نہیں رہی ہے۔ شاعری ہی کے ذریعے انسان نے اوّل اوّل اپنے جذبات اور احساسات پر غور کرنا، اپنے نفس کا تجزیہ کرنا اور سوچنا شروع کیا۔ تخیل اس کی فکر کی پہلی کھڑکی تھی۔ تعقل (INTELLECT) کی طرف اس نے آہستہ آہستہ قدم بڑھایا ہے۔ دوسرے یہ کہ ہر گہری فکر کی بنیاد میں کوئی نہ کوئی قوی جذبہ ضرور رہا ہے چنانچہ یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ شاعری کی فکر جذبات سے مملو ہوتی ہے، تخیل انگیز ہوتی ہے لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اس کی تخلیق بے فکر اور بے جذبہ ہوتی ہے۔ اور ایلیٹ تمام عمر یہی کوشش کرتے رہے کہ شاعر سے اس کے منصبِ فکر کو چھین لینا چاہیئے، اسے کسی اور تخیل فکر سے محروم کردینا چاہیئے اور اس کے ذمے صرف ایک یہ کام لگانا چاہیئے کہ اول تو وہ کوئی ایسی نظم تخلیق کرے جو گونگی ہو، دوسرے یہ کہ اگر اس میں کچھ معنی ڈالنا ہی پڑ جائے تو اس کی بُنت ایسی ہونی چاہیئے کہ اس میں کوئی چیز اور تخیل نہ ہو بلکہ گزرے ہوئے شعرا کے مصرعوں اور فقروں سے اسے بُنا جائے۔ ان کی نظم "ویسٹ لینڈ" اسی آخرالذکر طرز کی ہے۔

کولرج انگریزی ادب کا مانا ہوا نقاد ہے اور ایلیٹ بھی اس کے معتقد تھے۔ لیکن عملاً ایلیٹ اس کے خیالات سے اتفاق کم ہی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کولرج اس سوال کے جواب میں کہ ایک بڑا شاعر کیسے کہیں گے یہ کہتا ہے کہ "میں یہ سوچنے سے قاصر ہوں کہ کوئی شاعر بڑا کیوں کر ہوسکتا ہے جب تک کہ وہ ایک بڑا مفکر بھی نہ ہو" کولرج کے اس خیال کی ایلیٹ کاٹ اس طرح کرتے ہیں کہ ایک اچھا شاعر ایک بڑے شاعر سے بہتر ہے۔ گویا ان کی منطق کے مطابق بڑا شاعر اچھا شاعر نہیں ہوتا۔ چنانچہ وہ شیکسپیر کو اچھا شاعر بتاتے ہیں اور اس سے انکار کرتے ہیں کہ وہ کوئی مفکر بھی تھا یعنی یہ کہ وہ کوئی بڑا شاعر بھی تھا۔ اسی لقب سے وہ ڈانٹے کو بھی یاد کرتے ہیں اور وہ بڑا شاعر کسی ایسے شاعر کو قرار دیتے ہیں جسے وہ قعرِ مذلت میں پھینکنا چاہتے ہیں۔ مثلاً ملٹن کے بارے میں وہ لکھتے ہیں کہ "وہ ایک بہت بڑا شاعر تھا لیکن اس کا اثر انگریزی ادب پر بُرا پڑا۔" اور اسی قسم کے نازیبا کلمات انھوں نے گوئٹے کی شاعری کے بارے میں بھی استعمال کیے ہیں کیوں کہ گوئٹے آزاد خیال بلکہ

پیگن ذہن کا شاعر تھا اور ملٹن تو بہر حال پروٹسٹنٹ تھا ہی اور ایلیٹ کے لیے یہ دونوں ناقابلِ قبول تھے۔ وہ اپنی آرتھوڈاکس یا قرونِ وسطیٰ کی کیتھولک فکر میں اس قدر کٹر واقع ہوئے تھے کہ نشاۃ ثانیہ کے زمانے سے جو تہذیب مغرب میں پیدا ہوئی تھی وہ اسے بیخ و بن سے اکھاڑ دینے کے قائل تھے کیوں کہ وہ اسے غیر مسیحی ذہن کی پیداوار تصور کرتے تھے۔ لیکن کوئی اتنا بھی کٹر نہیں ہوتا ہے جتنا کہ وہ تھے۔ وہ نہ صرف اس تہذیب کے انہدام کے درپے تھے بلکہ وہ یہ چاہتے تھے کہ "قرونِ وسطیٰ اپنی زندہ صورت میں لوٹ سکے۔" اور اگر انھوں نے شیکسپیر کو اچھا شاعر کہہ دیا اور اس کی زیادہ مخالفت نہیں کی تو اس کا سبب یہ نہ تھا کہ شیکسپیر گوئٹے سے کچھ کم پیگن ذہن کا آدمی تھا بلکہ یہ تھا کہ شیکسپیر کی مذمت کر کے وہ انگریزی سوسائٹی میں پنپ نہیں سکتے تھے اور ایلیٹ خاصے زمانہ شناس واقع ہوئے تھے۔ سوال یہ ہے کہ اگر ایلیٹ کو "فور کوارٹٹس" (FOUR QUARTETS) ایسی ٹھیٹھ تبلیغی نظم ہی لکھنی تھی تو انھوں نے پوری ایک نسل کو یہ کہہ کر کیوں گمراہ کیا کہ "نظم ہوتی ہے نہ کہ بولتی ہے۔" اس کا سبب یہ ہے کہ وہ جدیدیت پسندوں کے سہارے اپنے کو کچھ دنوں تک پبلک کی نظر میں رکھنا چاہتے تھے اور اگر وہ شروع ہی میں وہ ساری باتیں کہہ دیتے جو انھوں نے اپنی نظم "فور کوارٹٹس" میں کہی ہیں تو لوگ انھیں ایک کلرجی سمجھ کر نظر انداز کر دیتے اور وہ اس پبلک توجہ سے محروم ہو جاتے جو انھوں نے جدیدیت پسندوں کی صحبت میں حاصل کی۔ اور اگر ایسی کوئی شعوری چال نہ تھی تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ازرا پاؤنڈ کی معیت میں گم راہ ہو گئے تھے کیوں کہ ان کے ابتدائی دور کے خیالات اور اس زمانے کے خیالات میں جب وہ کیتھولیسزم (CATHOLICISM) کی باقاعدہ تبلیغ کرنے لگے تھے خاصا فرق ملتا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں ان کے کسی قول کو نقل کرتے وقت اس فرق کو سامنے نہیں رکھا جاتا ہے۔ بہر حال اس وقت میں ان کے ایک مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" سے جو ۱۹۱۹ء میں شائع ہوا تھا ایک ایسی عبارت نقل کر رہا ہوں جس میں انھوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ شاعری شخصیت اور جذبے سے گریز ہے۔ نہ کہ جذبے اور شخصیت کا اظہار ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں۔

"شاعری جذبات کی ٹونٹی کھول دینے کا نام نہیں ہے بلکہ جذبے سے فرار ہے۔ یہ شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے۔ لیکن جو شخصیت اور جذبہ رکھتے ہیں وہی اسے سمجھ بھی سکتے ہیں کہ ان سے فرار کے کیا معنی ہیں۔"

میں نے یہ بات شروع میں کہی ہے کہ شاعری جہاں ایک تکنیک ہے وہاں وہ اظہار ذات کی بھی شے ہے۔ یہ شخصی اور انسانی آگہی کا اظہار ہے۔ خواہ اس آگہی کی نوعیت کچھ ہی کیوں نہ ہو اور یہ بھی واضح کر چکا ہوں کہ جذبے اور تخیل سے عاری ہو کر کوئی بھی کلام شعر کہلانے کا مستحق نہیں ہے، خواہ وہ موزوں ہی کیوں نہ ہو۔ اسی لیے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا یہ کہنا کہ "شاعر کا تنہا مسئلہ ٹیکنیک کا ہے" درست

نہیں ہے۔ لیکن جب یہ بات کہی جاتی ہے کہ شاعری تخیل اور جذبات سے مملو ہونے کے باعث شخصی اور انسانی آگہی کی شے ہوتی ہے (کیوں کہ تخیل ایک شخصی طرز ادراک ہے۔ ایک شے جو میرے تخیل میں رسی ہے وہ دوسرے کے تخیل میں سانپ کی صورت میں ظاہر ہو سکتی ہے، اور یہی حال جذبے کا ہے کہ اس کی شدت اور رنگ آرائی بڑی شخصی ہوتی ہے) تو اس کے یہ معنی نہیں ہوتے ہیں کہ اس شاعری کا ابلاغ دوسروں تک ہو ہی نہیں سکتا ہے۔ جو لوگ ایسا سوچتے ہیں وہ زبان کی حقیقت کو مدنظر نہیں رکھتے ہیں۔ زبان جیسا کہ میں پہلے بیان کر چکا ہوں، ایک غیر شخصی ذریعۂ اظہار ہے۔ زبان کا ہر لفظ عمومی معنویت کا حامل ہوتا ہے یعنی وہ عموم کی نمائندگی کرتا ہے۔

یہ زبان کے دائرہ تصرف سے باہر ہے کہ وہ کسی خاص شے کی منفرد خصوصیت کی نمائندگی کرے۔ اس کے برعکس اس کا ہر لفظ ایک نوع کی تمام اشیا کی عمومی نمائندگی کرتا ہے۔ وہ عمومی تصور کو پیش کرتا ہے اور جب شاعر ٹھوس اور محسوس امیجز کے ذریعے اپنے تجربات کو تخصیص دینا چاہتا ہے تو اس وقت بھی وہ زبان کے دوہرے عمل میں مشغول رہتا ہے۔ اس کا مقصد اپنے جذبات یا خیالات کے اظہار سے صرف اپنے سینے کے بوجھ کو ہلکا کرنا یا کسی تخلیق کے دردِ زہ سے آرام پانا ہی نہیں ہوتا بلکہ یہ بھی ہوتا ہے کہ دوسرے اس کے جذبات اور احساسات میں شریک ہوں۔ اور حقیقت یہ ہے کہ وہ صرف اسی صورت میں اپنے سینے کے بوجھ کو ہلکا کرنے یا تخلیقی دردِ زہ سے نجات پانے میں کامیاب ہوتا ہے جب کہ اس کا ابلاغ دوسروں تک ہوتا ہے۔

چنانچہ شاعری کبھی کاغذ پر دیکھنے کی کوئی شے تصور نہیں کی گئی ہے بلکہ سننے اور پڑھنے اور اس کی اثر انگیزی کی بنیاد پر وہ پسند کرنے یا نہ کرنے کی ایک شے ہے۔ چونکہ اثر انگیزی کی ٹیکنیک پر مہارت حاصل کرنے کا کوئی نتیجہ نہیں ہے، اس لیے یہ کہنا جیسا کہ ٹی ایس ایلیٹ کا خیال ہے کہ شاعر کا تنہا مسئلہ ٹیکنیک کا ہے درست نہیں ہے۔ ان دنوں جب کہ شاعری کو ایک جمہوری حق کی حیثیت سے استعمال کیا رہا ہے یعنی ہر شخص شعر کہہ رہا ہے خواہ وہ اس کا اہل ہو یا نہ ہو، شعر و شاعری کی دنیا میں کوالٹی یا معیار کی بحث اٹھانے سے وہ حلقہ سخت خفا ہوتا ہے جو شاعری کو ایک جمہوری حق کی حیثیت سے استعمال کرنا چاہتا ہے۔ اس کا یہ کہنا کہ ایک نظم نہ اچھی ہوتی ہے نہ بری، بلکہ صرف ہوتی ہے اور وہ کچھ غوں غاں اس لیے کرتی ہے کہ اس کے بغیر کوئی اس کو دیکھنے کا بھی روادار نہیں ہوتا۔ انھوں نے یہ اسلوب فکر ایلیٹ ہی سے سیکھا ہے۔ ایلیٹ شاعری میں اظہار رائے کے سخت مخالف تھے اور جب وہ خود اظہار رائے کرتے تو اس معذرت کے ساتھ کہ میں ایسا اس لیے کر رہا ہوں کہ بغیر کچھ معنی ڈالے ہوئے لوگ کوئی شعر سننا یا پڑھنا نہیں چاہتے ہیں حتیٰ کہ وہ اس کی طرف دیکھنے کے بھی روادار نہیں ہوتے۔ یہ ایک اچھا جواز تھا اپنی رائے کو پیش کرنے اور دوسروں کو شاعری میں اظہار رائے سے روکنے کا۔

چنانچہ ان کا وہ جملہ جسے میں نے اوپر نقل کیا ہے اسی زمانے کا ہے جب کہ وہ اس خیال میں ڈانواڈول تھے کہ کس حد تک شاعری شعوری اور کس حد تک لاشعوری ہوتی ہے۔ اسی مضمون میں انھیں اس کا بھی فیصلہ کرنا تھا کہ کس حد تک شاعری زمانی اور کس حد تک لازمانی ہوتی ہے اور جب وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ "حقیقت ناقابل تغیر اور اٹل ہوتی ہے" اور جو کچھ کہ ہمیں بدلتا ہوا نظر آتا ہے وہ ایک فریب نظر ہے تو انھوں نے ہومر کے ساتھ اپنی ہم عصریت کا دعویٰ کیا اور "انفرادی صلاحیت" کا کوئی اور کام بجز اس کے نہ دیکھا کہ وہ "یورپی روایت" سے اپنی شاعری کو اسلاف کے اشعار اور مصرعوں، فقروں اور تصورات سے ایسا مزین کریں کہ ان پر دزدی کا کوئی گماں نہیں ہو بلکہ الزام عائد ہو۔

چنانچہ یہ مضمون جہاں ایک طرف روایت پرستی اور اسلاف پرستی کی حمایت، انفرادی صلاحیت کی قیمت پر کرتا ہے، وہاں دوسری طرف بے معنی شاعری کا جواز بھی پیدا کرتا ہے۔ یہ دو متضاد باتیں ایک ہی سر میں کیسے سما گئیں۔ اس پر اس سے زیادہ اچنبھا ہوا جتنا کہ ان کی اس بات پر کہ "فکر اور شاعری یہ دونوں ایک کھوپڑی میں نہیں سما سکتیں"۔

ایلیٹ کے بیانات بہت ہی خود متضاد اور پُرپیچ ہوتے ہیں، ان کی اس ذہنی کیفیت پر بہت سے فقرے چست کیے گئے ہیں مگر مڈلٹن مری کا یہ جملہ چپک کر رہ گیا ہے کہ "وہ گرگٹ کی طرح رنگ بدلتا ہے مگر ہر رنگ اس کا محافظ ہوتا ہے"۔ مجھے مڈلٹن مری کے اس جملے کے پہلے حصے سے اتفاق ہے لیکن ان کی یہ بات کہ ہر رنگ اس کا محافظ ہوتا ہے۔ بہت مشکوک ہے۔

بہرحال شعری نظریات سے بحث کرتے ہوئے یہ بات عام طور سے ایلیٹ کے بارے میں کہی جاتی ہے کہ وہ "رومانی شعریات" کے مخالفین میں سے تھے۔ یعنی وہ اس نظریے کے مخالف تھے کہ شاعری الہام ہے اور شاعر اس نسبت سے ملہم غیب ہے یا یہ کہ "شاعری جزویست از پیغمبری"۔ مگر یہ بیان مکمل طور سے صحیح نہیں ہے کہ وہ رومانی شعریت کے مخالف تھے چنانچہ اس کی وضاحت آگے چل کر کی جائے گی مگر ان کا کہنا یہ ہے کہ شاعر بحیثیت شاعر نہ تو کسی پیغام کا ہرکارہ ہے اور نہ کوئی ایسا شخص جس کو بہت کچھ اپنی زبان میں کہنا ہے۔ اس کے برعکس وہ پوئیٹ ہے جس کے لغوی معنی MAKER کے ہیں یعنی وہ کسی شے کے گھڑنے، خلق کرنے کے لیے ہے۔ کیا وہ شے ہے جسے اس کو گھڑنا ہے۔ وہ اس سے اس وقت تک بے خبر رہتا ہے جب تک وہ شے بن نہ جائے یا سنداں (نہائی) (ANVIL) پر سے اُتر نہ جائے۔ ایلیٹ اپنے اس نقطۂ نظر پر ہمیشہ سختی سے قائم رہے کہ شاعر کا کام کچھ بنانا اور گھڑنا ہے اور اسی وقت وہ کوئی شے اچھی گھڑتا یا بناتا ہے جب کہ وہ یہ نہ جانتا ہو کہ اسے کیا بنانا یا گھڑنا ہے۔ وہ ایک تخلیقی دباؤ یا دردِ زہ کے عالم میں ہوتا ہے۔ وہ 'حاملہ' کیوں کر ہوا؟ اس سے ایلیٹ کو کوئی تعلق نہیں ہے شاعر کا کام یہ ہے کہ جو حمل ہے اس کی تکلیف سے چھٹکارا حاصل کرے۔

تخلیقی عمل کا یہ تصور بذات خود رومانی ہے۔ ایلیٹ اس تخلیقی نفسیات، اس حمل والی تشبیہ کے ساتھ اس حد تک وابستہ رہے ہیں کہ ان کے بارے میں یہ بات آسانی سے کہی جا سکتی ہے کہ وہ عرق ریزی سے، زیادہ فیضِ کشی (INSPIRATION) کے قائل ہیں۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ وہ شاعر کو کوئی شخصیت تصور نہیں کرتے ہیں جو اپنے کو استعمال کیے جانے کی اجازت نہ دے جو خود متعین اور آزاد ہو۔ اس کے برعکس ان کے نزدیک شاعر کوئی شخصیت نہیں بلکہ ایک میڈیم، ذریعۂ اظہار یا معمول ہے اور وہ ایک اچھا اور کامل معمول اسی وقت بن سکتا ہے جب کہ اس کا شعوری ذہن اس کی روح کے حاملہ ہونے میں مانع نہ ہو۔ یہ بات کہ اس کی روح کو حاملہ کون کرتا ہے، اس کا جواب ایلیٹ نے کئی جگہ لفظ ڈیمن (DEMON) استعمال کر کے دیا ہے، لیکن ان کے احباب نے انھیں اس ڈیمن سے بچانے کے لیے کولرج کے استعمال کیے ہوئے فقرے "The shaping spirit of imagination" کا نام دیا ہے۔ لیکن اگر ایلیٹ سے کوئی شخص ان کی زندگی میں یہ کہتا کہ تمھارا یہ نظریۂ تخلیق تمام تر رومانی ہے اور اس نظریے کے مترادف ہے کہ شاعر ایک معمولِ محض ہے جس پر الہامات کی بارش ہوتی رہتی ہے تو وہ اسے آسانی سے قبول نہ کرتے اور یہ کہتے ہوئے نظر آتے کہ میرے بھائی شاعر کے اندر جو "ایک باشعور اور عقلیت پسند فرد" ہوتا ہے، اس کو زندہ درگور کرنا یا خاموش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ اس کے لیے بڑا ریاض چاہیے اور جب میں یہ کہتا ہوں کہ شاعر کا واحد اور تنہا مسئلہ ٹیکنیک کا ہے تو اس میں اس ریاض کو شامل کرتا ہوں کہ کیوں کر ایک باشعور اور عقلیت پسند فرد کو زندہ درگور یا خاموش کیا جا سکتا ہے کیوں کہ جب تک کہ وہ اس اس حالت زار کو نہیں پہنچے گا، وہ ایک کامل میڈیم نہیں بن سکتا ہے اور کامل میڈیم وہ ہوتا ہے جس میں شعور کی سطح کے نیچے سے ابھرے ہوئے "حشراتِ محسوسات" "غیر متوقع مرکبات کی صورت میں شاعر کے شعور کی مداخلت کے بغیر ظاہر ہوتے رہتے ہیں۔ چنانچہ بحیثیت میڈیم اس کا کمال اسی بات میں ہے کہ وہ ہر قسم کی مداخلت سے اپنے کو باز رکھے۔ ہاں بعد میں ایڈیٹنگ کا کام کر سکتا ہے، لیکن ایسا کہ اس سے کوئی شعوری سمت اس کی تخلیق کو ملنے نہ پائے۔

شاعر ایک میڈیم ہے نہ کہ خود متعین باشعور شخصیت۔ یہ ہے سیاق وسباق اس خیال کا کہ شاعری شخصیت سے گریز ہے۔ مگر ایلیٹ نے اس مضمون میں اتنی ہی بات کہنی نہیں چاہی بلکہ اسے "روایات یا شعور ماضی" کے پس منظر میں کہا ہے اور اس بات کو اسی وقت اچھی طرح سمجھا جا سکتا ہے جب کہ ہم یہ معلوم کریں کہ ایلیٹ کے نزدیک کسی شاعر کا بہترین اور بہت زیادہ منفرد کلام کیا ہے؟ ہم اپنی تنقیدات میں یہی پڑھتے آئے ہیں کہ کسی شاعر کا بہت ہی منفرد کلام وہ ہوتا ہے جہاں وہ اپنے اسلاف سے کچھ جدا روش، کوئی نئی آواز اختیار کرتا ہے۔ جہاں اس کا کلام اسلاف کے چبائے ہوئے لقموں کی جگالی نہیں

ہوتا ہے۔ لیکن ایلیٹ اپنی ماضی پرستی یا روایت پرستی کے جنون میں کسی شاعر کی انفرادیت کے اس تصور کو رد کرتے ہیں اور یہ ایک نیا اور عجیب و غریب تصور پیش کرتے ہیں کہ کسی شاعر کا بہترین اور بہت ہی زیادہ منفرد کلام وہ ہوتا ہے جس میں مردہ شعرا یا اس کے اسلاف اپنی جاودانی کا پرچم نہایت شد و مد کے ساتھ بلند کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔"

ایلیٹ کے نزدیک شاعر کسی پیغام کا پیامی نہیں ہے، اور نہ اسے اس کام پر مامور کیا گیا ہے کہ وہ کوئی اوریجنل فکر اور خیال پیش کرے لیکن وہ یہ خدمت اس کے ذمے ضرور سپرد کرنا چاہتے ہیں کہ وہ اسلاف کا جھنڈا اپنی شاعری کے ذریعے بلند کرے۔ چنانچہ اُن کے اس جملے کو ان دونوں باتوں کے پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ اول یہ کہ وہ مخالف ہیں، اس بات کے کہ شاعر کا ذہن کسی قسم کی شعوری مداخلت ان حشرات محسوسات (SWARMS OF FEELINGS) کی تربیت میں کرے جو اُس کے شعور کی سطح کے نیچے سے اس کے منفعل ذہن میں ابھرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ شاعر کو "ماضی کے شعور" میں اتنا ڈوب جانا چاہیے کہ حال، غائب اور ماضی حاضر ہو جائے اور اس کی ساری کوشش بقول ان کے اس زندہ ماضی کو واپس لانے کی ہو اور ایسا وہ اسی وقت کر سکتا ہے جب اسے یہ احساس ہو کہ وہ اپنے کو جو ماضی کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھا رہا ہے تو ایسا وہ اس لیے کر رہا ہے کہ ماضی اس کے اپنے وجود سے جیسا کہ وہ اس لمحے میں ہے، زیادہ قابل قدر ہے۔" چنانچہ ایلیٹ اس نفیِ شخصیت یا نفیِ ذات کو فنکار کی ترقی کا نام دیتے ہیں جیسا کہ وہ لکھتے ہیں: "ایک فنکار کی ترقی اس کی مسلسل قربانیٔ ذات یا مسلسل نفیِ شخصیت میں ہے۔"

چنانچہ فن سے شخصی عناصر کو خارج کرنے کا عمل ان کے یہاں روایت سے ناتا جوڑنے کا ایک عمل ہے اور وہ اس عمل میں اس حد تک آگے بڑھتے ہیں کہ فنکار کی مکمل "نفیِ شخصیت" (EXTINCTION OF PERSONALITY) دیکھنا چاہتے ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ کے احباب کا یہ کہنا ہے کہ وہ ایک زمانے میں بدھ مت سے اس قدر متاثر ہو گئے تھے کہ بدھ ہونے کی سوچ رہے تھے چنانچہ مکمل "نفیِ شخصیت" کا فقرہ دیکھ کر کچھ ایسا خیال ہوا کہ شاید روایت ان کے لیے بودھ فلسفے کی آفاقی ذات (UNIVERSAL SELF) ہے اور شخصیت لاذات (NOT-SELF) ہے اور اس "آفاقی ذات" کے اثبات کے لیے وہ لاذات یا شخصیت کو فنا کرنے کے درپے تھے۔ لیکن کس قدر مایوسی ہوتی ہے کہ یہ نیم بدھسٹ اور بھگوت گیتا کا قاری "آفاقی ذات" یا ذاتِ منبسط کا مخالف تھا چنانچہ نفیِ شخصیت کے ضمن میں وہ لکھتے ہیں کہ "میں جس میٹافزیکل نقطۂ نظر کی مخالفت کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ روح کی کوئی وحدتِ ذات بھی ہے۔"

کیا انجیل مقدس اور کیا قرآن مجید، دونوں میں یہ بات کہی گئی ہے کہ ہم نے سارے انسانوں کو

ایک نفسِ واحدہ سے پیدا کیا ہے اور یہ بھی کہا کہ آدم میں اپنی روح پھونکی۔ چنانچہ حضرت حوا بھی آدم ہی کی روح سے خلق کی گئیں۔ قرونِ وسطیٰ کی انسان دوستی کی بنیاد اسی نسبت روح الٰہی اور تمام انسانوں کی وحدتِ ذات پر قائم تھی اور اسی تصور کے تحت یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ خدا روح پر خارج سے نہیں بلکہ اندر سے متاثر ہوتا ہے اور انسان کی محبت بالآخر خدا کی محبت کی طرف لے جاتی ہے۔ ایلیٹ اس انسان دوستی کے مخالف تھے۔ وہ لکھتے ہیں:

"روح پر عشقِ الٰہی اس وقت تک غالب نہیں آسکتا ہے جب تک کہ روح نے اس کی مخلوق کی محبت سے اپنے سارے رشتے منقطع نہ کر لیے ہوں" (بونامی ڈوبرے کے مضمون "ایک شخصی یادداشت" سے ماخوذ)

چنانچہ جب ایلیٹ کے ایک دوست بونامی ڈوبرے نے ایلیٹ کے مذکورہ بالا خیال کو انسان دوستی کے برخلاف قرار دیتے ہوئے اپنے اس خیال کو پیش کیا کہ میرا تو یہ عقیدہ ہے کہ ہم صرف مخلوق کی محبت سے خدا کی محبت تک پہنچ سکتے ہیں تو انھوں نے ڈوبرے کے خیال کی تردید بڑے واشگاف لفظوں میں کی اور اس کے خط کے جواب میں لکھا:

"میں اس بات کو نہیں مانتا ہوں کہ معمولی انسانی محبتوں کے ذریعے خدا کی محبت تک پہنچا جاسکتا ہے۔"

یہاں یہ بات کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ شعری مسیٹزم کو انھوں نے بدھوں کے ترکِ دنیا، نفیِ ذات سے خلط ملط کیا۔ چنانچہ یہ دونوں باتیں شخصیت سے فرار، جذبات سے فرار بدھوں یا عیسیوں کی رہبانیت کے نقطۂ نظر سے تو درست ہوسکتی ہیں لیکن شاعری کے نقطۂ نظر سے درست نہیں ہیں بلکہ اس کے لیے مہلک ہیں کیونکہ شعر و ادب کی اساس انسان دوستی اور اس بات پر ہے کہ انسانوں کے احساسات اور جذبات کی زبان معتبر ہے۔

اب ہم ایلیٹ کے اس جملے کے مفہوم پر کچھ اور پہلوؤں سے غور کریں گے جس میں انھوں نے یہ کہا ہے کہ "شاعری جذبات کی ٹونٹی کھول دینے کا نام نہیں ہے بلکہ جذبات سے فرار ہے۔" ورڈس ورتھ اپنی لیریکل نظموں کے دوسرے ایڈیشن کے دیباچے میں لکھتا ہے کہ "شاعری کسی قوی احساس کے ازخود چھلک اٹھنے سے عبارت ہے۔" چنانچہ جب ایلیٹ یہ کہتے ہیں کہ "شاعری جذبات کی ٹونٹی کھول دینے کا نام نہیں" تو وہ ورڈس ورتھ کے اس جملے کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ورڈس ورتھ کو خاص طور سے اپنے تنقیدی حملے کا ہدف بناتے ہیں۔ ورڈس ورتھ کے اس جملے میں آمد پر خاص طور سے زور دیا گیا ہے، رہ گئی یہ بات کہ وہ شخصی جذبات کو شاعری کی بنیاد قرار دیتا ہے، تو یہ کوئی ایسی بات نہیں ہے جس پر تنقید کی جائے۔ کیونکہ شاعر ہمیشہ سے بیشتر اپنے ہی تجربات اور جذبات کے تجزیے سے استفادہ

کرتا ہے۔لیکن چونکہ ایلیٹ شاعری کے داخلیت پسند نظریے کو بالکل ہی منقلب کرنے کے درپے تھے اور اسے ایک معروضی سائنس کا درجہ دینا چاہتے تھے اس لیے انھوں نے ایک نیا فارمولا شاعری کا وضع کیا مگر ایلیٹ کے یہاں کب کوئی چیز نئی ہوتی ہے کہ وہ فارمولا بھی نیا ہوتا۔ ایلیٹ کا فارمولا جس کی تشریح آگے کی جائے گی، ورڈس ورتھ کے ایک شعری فارمولے کو نئے الفاظ میں ملفوف کرنے کی ایک کوشش ہے۔ ورڈس ورتھ کا جو جملہ اوپر نقل کیا گیا ہے وہ ایک ادھورا جملہ ہے اور جب تک کہ پورا جملہ نقل نہ کیا جائے، یہ سمجھنا مشکل ہوگا کہ ورڈس ورتھ نے اس ایک جملے میں کیا کچھ کہنا چاہا ہے۔ لہٰذا میں پورا جملہ نقل کر رہا ہوں۔

"میں نے یہ بتایا کہ شاعری، قوی احساسات کے از خود چھلک اٹھنے سے عبارت ہے۔ اس کی اصل اس جذبے میں ہے جس کی بازیابی شاعر کسی سکون کے لمحے میں کیا کرتا ہے۔ جذبے پر غور وفکر شروع ہوتا ہے اور پھر ایک سلسلہ ردعمل کا شروع ہوتا ہے اور وہ سکون آہستہ آہستہ جاتا رہتا ہے اور ایک جذبہ مماثل اس جذبے کے جو زیر غور تھا، آہستہ آہستہ ابھرتا ہے اور ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔"

ورڈس ورتھ کے اس نظریے کا کوئی نام نہیں ہے لیکن اسے یاد رکھنے کی غرض سے آرٹ جذبہ (ART EMOTION) کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ورڈس ورتھ نے مذکورہ بالا عبارت میں کہیں بھی یہ نہیں کہا ہے کہ شاعر آرٹ جذبے کو ایجاد کرتا ہے۔ اس کے برعکس اس کی اصل، اس پہلے جذبے میں بتائی ہے جس سے شاعر کبھی گزرا تھا۔ لیکن جب شاعر اپنی قوت حافظہ کو بروئے کار لاتے ہوئے کسی سکون کے لمحے میں اس اصل جذبے یا پہلے جذبے کو یاد کرتا ہے تو اس وقت اصل جذبہ نہیں بلکہ اس سے مماثل یا ہم رشتہ (KINDRED) جذبہ ابھرتا ہے جس کے نتیجے میں وہ سکون جاتا رہتا ہے اور شاعر ایک ایسے ہیجان میں مبتلا ہوتا ہے جس سے اس جذبے کو سکون، فنکارانہ اظہار دینے ہی سے ملتا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ شاعری اوریجنل جذبے کی نہیں بلکہ اس سے مماثل یا ہم رشتہ جذبے کی تخلیق ہے۔

ایلیٹ نے ورڈس ورتھ کے اسی آرٹ جذبے کو غیر شخصی جذبے کا نام دے کر اور اس کے بتلائے ہوئے طریق کار کو اپنے الفاظ میں قدرے تغیر کے ساتھ منتقل کر کے (OBJECTIVE CORRELATIVES) یا معروضی تلازمے کا نام دے رکھا ہے جسے وہ اپنی شاعری کا فارمولا بھی کہتے ہیں۔ ایلیٹ اس "معروضی تلازمے" کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

"آرٹ فارم میں جذبے کے اظہار کی ایک ہی صورت ہے کہ اس کے لیے کوئی خارجی تلازمہ ڈھونڈا جائے۔ دوسرے الفاظ میں کچھ ایسی چیزیں، کوئی مخصوص صورتِ حال، واقعات کا کوئی ایسا سلسلہ جو اس مخصوص جذبے کا فارمولا بن سکے۔ یعنی اگر ان میں سے کسی کو یاد کیا

جائے تو اصل جذبہ ابھر آئے"۔

کوئی بھی انصاف پسند مفکر اس بات کو اچھی طرح دیکھ سکتا ہے کہ اگر کھلی چوری نہیں تو ورڈس ورتھ سے استفادۂ کثیر موجود ہے، لیکن چوں کہ انھیں اس فارمولے کو اپنے نام رجسٹرڈ بھی کرانا تھا، اس لیے انھوں نے ورڈس ورتھ کے فارمولے پر یہ تنقید کرنا ضروری سمجھا کہ وہ آرٹ جذبے کی ایجاد کی بات کرتا ہے، جب کہ یہ حقیقت نہیں ہے بلکہ اصل جذبے سے ایک ہم رشتہ جذبے کی یاد آوری کی بات کرتا ہے۔ ورڈس ورتھ کے فارمولے کو ایلیٹ نے ڈیوڈ ہارٹلے کی تلازماتی نفسیات سے پیوند کر کے اپنے نام رجسٹرڈ کرایا ہے۔ لیکن انھوں نے یہ یاد نہیں رکھا کہ کولرج نے ڈیوڈ ہارٹلے کی تعریف کے تخیل کو فینسی کا نام دیا ہے۔ بہرحال اسی فارمولے کو انھوں نے (OBJECTIVE CORRELATIVES) کا نام دے رکھا ہے اور جذبات کے اظہار کے موقع پر وہ اپنی شاعری میں اسی فارمولے پر عمل کرتے ہیں۔

ایلیٹ کا محولہ بالا مضمون جس میں انھوں نے شاعری کو شخصیت سے گریز اور جذبے سے گریز کی شے بتایا ہے، اسی مضمون میں ورڈس ورتھ کے مذکورہ نظریے کی تنقید بھی موجود ہے جس کا مقصد اس کے علاوہ کچھ اور نہیں کہ "میں چوری تو کر رہا ہوں لیکن ذرا تنقید کے ساتھ"۔ اور وہ تنقید یہ ہے کہ ورڈس ورتھ آرٹ جذبے کو ایجاد کرنے کی بات کرتا ہے۔ ورڈس ورتھ کے نظریے سے متعلق ایلیٹ کی یہ تنقید سراسر نادرست ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ورڈس ورتھ ایک حقیقی شاعر کی طرح اپنے جذباتِ محبت کے اظہار میں نہ تو ندامت محسوس کرتا ہے اور نہ کوئی شرم۔ اور ایلیٹ ایک پیورٹین ہوتے اور چرچ میں سرمن ادا کرنے کے ناتے سے، اپنے جذباتِ محبت پر نادم نادم رہتے ہیں اور انھیں طرح طرح سے چھپاتے اور نہ چھپا پانے کی صورت میں متبادل اشیا یا خارجی تلازمات کے ذریعے ان کا اظہار کرتے ہیں۔ کون جانے جو PRUFROCK کا کردار ایلیٹ ہی کا ہو لیکن میں ان کی شاعری کی طرف آنا نہیں چاہوں گا بلکہ ان کے تنقیدی خیالات پر اپنی توجہ مرکوز رکھوں گا۔

ہربرٹ ریڈ، ایلیٹ کے دوست تھے انھوں نے ایلیٹ کے کردار کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ بے لاگ ہوتے ہوئے بھی بہت محتاط ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

"ایلیٹ کو اپنے اوپر بڑا کنٹرول حاصل تھا۔ وہ عام گفتگو میں بہت ہی مکلف اور محتاط رہتے۔ ان میں ایک شعوری کوشش اپنے جذبات کو قابو میں رکھنے اور ایک زبردست انکار اپنے اندر کے آدمی کو ظاہر کرنے سے متعلق ملتا۔ میں ہمیشہ ایسا محسوس کرتا کہ میں ایک ایسے آدمی کی صحبت میں ہوں جو پشیمانی کے عالم میں ہے، جو کوئی غم یا گناہ چھپانا چاہتا ہے"۔

چنانچہ ایلیٹ کی یہ ساری گفتگو جو غیر شخصی جذبے سے متعلق ہے یا جو EMOTION اور

FEELING کے فرق سے متعلق ہے جہاں انھوں نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ بڑی شاعری براہ راست کسی جذبے کے استعمال کے بغیر بھی کی جاسکتی ہے" وہ صرف احساسات پر مشتمل ہو سکتی ہے" ایسی موشگافیوں پر قائم ہے جسے انگریزی زبان میں CASUISTRY کہتے ہیں۔ جس کا مفہوم یہ ہے کہ دلائل تو ہوشیاری کے ہیں لیکن غلط ہیں۔

ان سب کے پیچھے ایلیٹ کا اپنی ذات سے، اپنے جذبات سے فرار تھا یا یہ کہ ان میں اس بات کا یارانہ تھا کہ وہ اپنے کو اس امیج (IMAGE) میں دیکھتے جو اُن کی اصل تصویر تھی، یا پھر یہ بات ہو کہ زندگی کو وہ گناہ تصور کرتے اور اس سے ترک کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا عقیدہ تصور کرتے۔ چنانچہ ایک بہت ہی شعوری کوشش ان میں اپنے ضمیر کو چھپانے، اپنے جذبات کو چھپانے، اپنے آپ کو چھپانے کی ملتی ہے۔ ایلیٹ کی شاعری میں کوئی اندرونی آواز نہیں ہے اس کا اعتراف انھوں نے خود کیا۔ وہ اندرونی آواز کو کافرانہ اور باغیانہ تصور کرتے ہیں، ایک رائے دینے والی آواز، بغاوت کرنے والی آواز تصور کرتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ جب کبھی اپنی چھوٹی چھوٹی نظموں میں اپنے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے نظر آتے ہیں تو کچھ اس طرح بولتے ہیں گویا وہ کسی اور کے بارے میں گفتگو کر رہے ہیں۔ ان کے یہاں نہ تو اظہارِ ذات ہے، نہ اظہار روح ہے بلکہ ان کی ذات اور ان کی روح سے لپٹے ہوئے "احساسات کی کچھ ایسی ہڈیاں ہیں" جو اُن کی زندگی کو کشت ویران میں تبدیل کر گئی ہیں۔ ایک بے جذبہ خشک ہڈی کی طرح، بے رس شاعری جس میں ایلیٹ خود اپنے سے مخاطب نہیں بلکہ کسی سرکاری دار وغۂ قانون (پبلک پراسیکیوٹر) سے مخاطب نظر آتے ہیں۔ چنانچہ شاعری میں شخصی عناصر کے اظہار سے متعلق وہ لکھتے ہیں:

"ایک شاعر اپنے کو اس عقیدے کی پوزیشن میں لاسکتا ہے کہ وہ اپنے نجی تجربات کا اظہار کر رہا ہے لیکن اس کے اشعار صرف ایک ذریعہ ہوتے ہیں اپنے بارے میں گفتگو کرنے کا، وہ بھی اس طرح کہ وہ اپنے کو بے نقاب ہونے سے بچائے۔"

(ریڈیائی تقریر "ورجل اور مسیحی دنیا")

چنانچہ جذبے سے گریز کا ایک سبب ان کے یہاں یہ بھی تھا کہ وہ یہ نہیں چاہتے تھے کہ کوئی انھیں ان کے اشعار سے پائے۔ وہ اپنے کو کسی بھی صورت میں بے نقاب کرنے پر تیار نہ تھے اور جہاں کہیں بھی ان کی کوئی شخصی آواز ملتی ہے تو وہ نقلی معلوم ہوتی ہے۔ اس قسم کی شاعری پر عدم خلوص کا الزام بھی عائد کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ الزام ہی کیوں عائد کیا جائے جب کہ وہ شاعری کو ——— جذبے اور تخیل کی شے نہیں بلکہ غیر شخصی ذہن اور غیر شخصی جذبے کی کوئی ناقابل تعریف تخلیق کی صورت میں دیکھنا چاہتے تھے اور جسے وہ سائنس کا نام دیتے ہیں۔ حالانکہ وہ سائنس کے، خواہ وہ کسی بھی سطح کی ہو،

سخت مخالف تھے۔

لیکن یہاں میں ان کی اس ذہنی کم زوری کو زیادہ اہمیت دینا نہیں چاہتا کہ ان میں اپنی حقیقی تصویر کو دیکھنے کا یارانہ تھا، جو دورِ حاضر کے ادب میں اپنے کو منکشف کرنے کا عمل اور ایک جمالیاتی اصول ہے۔ انسان بہت دنوں تک اپنی بزدلی کی کمین گاہوں میں رہا۔ اب اسے اس سے باہر نکلنے کی ضرورت ہے۔ بہر حال اس سے گزر کر اب میں ان کے اس تنقیدی اصول کو پرکھنا چاہوں گا جو اُن کے مذکورہ مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں مضمر ہے یانھوں نے اپنے اس مضمون میں اس خیال کو آگے بڑھانا چاہا کہ کسی بھی شاعر کے کلام کی قدر و قیمت کا اندازہ صرف اس کے اپنے کلام سے نہیں کیا جا سکتا ہے، اس کے لیے اس کے کلام کا اس کے ماضی کے عظیم شعرا سے مقابلہ اور موازنہ کرنا چاہیے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ وہ ان کے پہلو میں کس قد و قامت کا ہے۔ تنقید کا یہ کوئی نیا اصول نہیں ہے۔ صدیوں تک لوگ اپنے دور کے شعرا کا مقابلہ اور موازنہ ہومر، فردوسی اور کالی داس وغیرہ کے کلام سے کیا کرتے لیکن اُس زمانے میں اِس اصول تنقید کو بالکل ہی رد کر دیا گیا ہے اور اس کے کئی اسباب ہیں جن کو یہاں بیان کرنے کا موقع نہیں۔ اور اب شاعر کو اس کے اپنے معاصر شعرا کے ساتھ، اس کے اپنے ماحول اور زمانے میں دیکھا اور پرکھا جاتا ہے اور اس بات پر زیادہ زور دیا جاتا ہے کہ اس نے اپنے زمانے کو کیوں کر متاثر کیا ہے۔ ادبی روایت کے بنیادی دھارے میں کون سا اضافہ کیا ہے۔ اس کی اپنی کوئی نئی یا منفرد آواز ہے کہ نہیں یا یہ کہ وہ اپنی منفرد آواز کو پانے میں کامیاب ہوا ہے کہ نہیں؟ تنقید کا یہ نقطۂ نظر ایلیٹ کے اس نقطۂ نظر کے بالکل ہی برعکس ہے کہ "ایک شاعر کا بہترین اور بہت ہی منفرد کلام وہ ہوتا ہے جس میں اس کے اسلاف اپنی حیاتِ جاوداں کا جھنڈا بلند کرتے ہوئے نظر آتے ہیں" جس میں اس کی شخصیت معدوم اور جذبہ، اشیا کی جگہ لے لیتا ہے۔

زمانۂ حال کے کسی شاعر کے کلام کے موازنے اور مقابلے کی بات ماضی کے شعرا کے کلام سے کوئی ایسا نقاد تو کر سکتا ہے جو اس خیال کا حامل ہو کہ زمانہ اپنے کو دہراتا نہیں ہے، اس کا ہر لمحہ نیا ہوتا ہے اور یہ کہ کبھی کبھی ایک فرد تاریخی قوت بن کر اپنے پورے ماضی پر بھاری پڑ سکتا ہے۔ وہ کوئی ایسی قوت بن سکتا ہے جس سے زندگی کی بساط منقلب ہو سکتی ہے۔ ایلیٹ کا ایسا کوئی تصور نہ تو زمانے کا تھا اور نہ فرد کا۔ وہ کسی بھی فرد کو خواہ وہ کتنا ہی اہم کیوں نہ ہو، اس کے ماضی سے وقیع تر تصور نہ کرتے۔ نہ معلوم ان کا خیال حضرت داؤد علیہ السلام کی شخصیت کے بارے میں کیا تھا جن کا معجزۂ پیغمبری شاعری اور گلوکاری ہی تھا۔ ایسی صورت میں ایلیٹ کے لیے یہ بات بالکل ہی منطقی تھی کہ وہ فرد کو مع اس کی صلاحیت، شخصیت اور جذبے کے ماضی کی قربان گاہ پر بنام روایت بھینٹ چڑھا دیں اور اسے ایک ایسے آلۂ کار میں تبدیل کر دیں جس کا کام ان کے اپنے الفاظ میں، بجز اس کے کچھ نہ ہو کہ "شعور کی سطح کے نیچے سے احساسات کے

جو نغمگی ابھرتے ہیں انھیں وہ غیر متوقع مرکبات میں مجتمع ہونے کی اجازت دے" اور اگر اس سلسلے میں شاعر کی کوئی شعوری خدمت ہے تو وہ اتنی کہ وہ ان کے شعری آہنگ کو ذرا درست کرتا رہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"آرٹ کا جذبہ غیر شخصی ہوتا ہے اور شاعر اس ناشخصیت یا نفیِ شخصیت کے مقام کو اس وقت پہنچتا ہے جب کہ وہ اپنے کو اس کام کے حوالے کر دیتا ہے جو اسے کرنا ہے" اور اسے کیا کرنا ہے اس کا علم اسے اس وقت تک نہیں ہوتا جب تک کہ اسے اس کا شعور نہ ہو کہ زندہ ماضی کسے کہتے ہیں۔ یا یہ کہ ماضی کے موجود لمحوں میں زندگی بسر کرنا کسے کہتے ہیں"

چنانچہ ایلیٹ کے نزدیک کسی شاعر کا بہترین اور منفرد کارنامہ یہ نہیں کہ اس نے اپنے پیچھے کوئی روشن خط چھوڑا ہے، کوئی نئی شمع روشن کی ہے یا کوئی آواز بصورتِ شعلہ بلند کی ہے، کوئی پاکوبی مستانہ وار بہ آوازِ زنجیر پا کی ہے، کوئی خرقہ پیغمبری کا گلے میں ڈالا ہے اور دار پر مصلوب ہوا ہے۔ بلکہ یہ ہے کہ اس نے اپنے کو اسلاف کے کارناموں پر قربان کیا ہے۔ اس نے اپنے شعور اور وجود کا بلیدان ماضی کو دیا ہے۔

میں نے جتنا وقت ایلیٹ کے ساتھ گزارا تو اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ خواہ کوئی ایلیٹ سے اتفاق کرے یا اختلاف عصرِ حاضر کی جمالیات سے بحث کرتے ہوئے انھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے دوسرا سبب یہ ہے کہ انھوں نے اپنے ایک بیان میں جہاں اپنے کو سیاست میں شاہ پرست اور مذہب میں اینگلو کیتھولک بتایا ہے وہاں ادبیات میں اپنے کو کلاسیکیت کا پرستار قرار دیا ہے۔ مجھے ان کے سیاسی اور مذہبی رویے سے یہاں کچھ زیادہ سروکار نہیں لیکن ان کا یہ دعویٰ کہ وہ ادبیات میں کلاسیکیت کے پرستار تھے، میرے نزدیک سخت مشکوک ہے۔

کلاسیکیت نہ تو حکمراں قوت اور ادارے کے ساتھ ہونے کا نام ہے اور نہ ماضی پرستی اور اسلاف پرستی کا نام ہے۔ کلاسیکیت کی جو صحیح تعریف ہے اسے میں نطشے کے حوالے سے پیش کر چکا ہوں۔ یہاں اس بات کو دہرانا چاہتا ہوں کہ کلاسیکیت کچھ اور ہونے سے پہلے اس انسان دوستی کا نام ہے جو یونانیوں کے اس قول ہدایت میں تھی" آدمی ہر شے کا معیار ہے" اس کو نظر انداز کر کے یونانیوں کی کلاسیکیت کے مفہوم تک نہیں پہنچا جا سکتا ہے اور نشاۃ ثانیہ کی کلاسیکیت اصلاً اسی یونانی کلاسیکیت کی تجدید تھی۔ کلاسیکیت عبارت ہے موضوع اور معروض کی ہم آہنگی، کثرت اور وحدت کی ہم آہنگی، خیال اور امیج کی ہم آہنگی، تخیل اور تعقل کی ہم آہنگی، کل و جزو کی ہم آہنگی سے گویا کلاسیکیت کو رومانیت کی ضد قرار دینا، کلاسیکیت کی روح کو مجروح کرنے کے مترادف ہوگا۔ اس کے برعکس رومانیت یا DIONYSIAC عنصر، کلاسیکیت کا ایک جزو ہے۔ تجدیدِ حیات اس

رومانیت کے بغیر ناممکن ہے۔ ایلیٹ یونانی کلاسیکیت سے دور اور قرونِ وسطیٰ کی اس مسیحی کلاسیکیت سے بہت قریب تھے جو "خدا کی مخلوق سے محبت ترک کیے بغیر خدا کی محبت کا تصور نہیں کر پاتی تھی"۔ ایلیٹ اپنی خواہش کے برخلاف اٹھارویں صدی کی اس نوکلاسیکیت سے بھی متاثر تھے جس میں جذبے کی سیرابی نہیں ملتی ہے۔ لیکن ایسا سوچنا کہ وہ اس صدی کی ذہنی جلا اور روشن خیالی سے بھی متاثر تھے، غلط ہوگا۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد سے جو روشن خیالی یورپ میں آئی اسے وہ یورپ کے قرونِ وسطیٰ میں غرق کر دینا چاہتے تھے اور راہنمائی حیات کے لیے ڈانٹے کی شاعری کو کافی سمجھتے تھے۔ کبھی کبھی کیتھولک بودلیئر کا بھی ذکر کر لیتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں بنام کلاسیکیت انھوں نے رومانیت کی ایک مسخ شدہ صورت پیش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں: "شاعر فیض کشی کے لمحات میں جو کچھ کہتا ہے وہ اسے تمام تر خود بھی نہیں سمجھتا ہے۔ بلکہ ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ لمحات فیض کشی کے رخصت ہونے کے بعد جو کچھ کہ ان لمحات میں اس نے حاصل کیا ہے، وہ انھیں غلط بیان کرے۔" (ادرجل اور مسیحی دنیا۔ ریڈیائی تقریر) چنانچہ ان کی شاعری سادگی اور جلائے بیان سے بالکل عاری اور ابہام و اغلاق سے پُر ہے اور اگر اسے اسلاف کے مصرعوں اور فقروں سے مزین نہ کیا گیا ہوتا تو بالکل ہی ناقابلِ فہم ہوتی اور اگر اسے لوگوں نے پڑھا تو اس لیے کہ ان کے مصرعوں کا آہنگ خوب صورت ہے۔ لیکن یہاں ان کی شاعری پر رائے دینے کا کوئی محل نہیں ہے۔ گفتگو ان کے تنقیدی خیالات کی ہے جس کے بارے میں انھوں نے خود یہ کہا ہے کہ "میری تنقید میری شاعری کے کارخانے کی ضمنی پیداوار ہے"۔ مراد اس سے یہ کہ اس کے ویسٹ میٹرل یا یہ کہ "ویسٹ لینڈ" کے ویسٹ میٹرل سے تیار کی گئی ہے۔ چنانچہ ان کی تنقید ان کی شاعری کو سمجھنے کے لیے تو ایک نسبت معنوی رکھتی ہے، اس کے آگے اس کی افادیت بہت ہی مشکوک ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ جس قدر مضر اور بر اثر ایلیٹ نے اپنی معاصر اور اس کے بعد آنے والی نسل پر چھوڑا ہے، اتنا برا اثر ان سے بڑے قد کے کسی بھی شاعر نے نہیں چھوڑا ہے۔ اس کی غیر افادیت اس سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ جب ایلیٹ کی تخریبی کارروائیوں کی سخت تنقید کی جاتی، ان کی یہی کارروائی کہ وہ تیسرے درجے کے شعرا کو اوپر اچھالتے اور بڑے شعرا کو پستی میں لے جانے کی کوشش کرتے، تو وہ ہر دس پندرہ برس کے بعد اپنی رائے بدل دیتے۔ رائے بدل دینے کے معنی ہوتے ہیں کچھ ترمیم کچھ تنسیخ، کچھ اصلاح کے، نہ کہ اس طرح پلٹ جانا کہ منہ پشت کی جانب اور پشت منہ کی جانب ہو جائے۔

ایلیٹ کے یہاں اپنی رائے بدلنے کا انداز اسی آخر الذکر قسم کا ہوتا ہے۔ چنانچہ کہاں ۱۹۱۹ء کے مذکورہ مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں یہ لکھنا کہ "شاعری نفیِ شخصیت سے عبارت ہے" اور کہاں سنہ ۱۹۳۴ء میں جان فورڈ پر لکھے گئے مضمون میں شیکسپیئر کے ایک عظیم شاعر ماننے کی یہ دلیل دینا کہ!

"ایک شخص اپنی نظموں میں بڑے خوبصورت شعری حصے تخلیق کر سکتا ہے یا یہ کہ بہت سی سالم نظمیں بھی لکھ سکتا ہے جو اطمینان بخش ہوں لیکن اسے بڑا شاعر تصور نہیں کیا جا سکتا جب تک کہ یہ محسوس نہ ہو کہ ان ساری تخلیقات کے پیچھے انھیں متحد کرنے والی کوئی ایسی شخصیت ہے جسے ایک اہم، مستقل مزاج اور ارتقا پذیر شخصیت کا نام دیا جا سکتا ہو۔"

ببیں تفاوتِ رہ از کجاست تا بہ کجا

مسئلہ یہ نہیں ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار ہے بلکہ یہ ہے کہ شاعری نہ تو شخصیت سے گریز ہے اور نہ شخصیت کی نفی ہے۔ ایک شاعر اگر عام آدمیوں سے کسی معنی میں مختلف ہوتا ہے تو وہ مختلف اس معنی میں نہیں ہوتا ہے کہ وہ بالکل منفعل PASSIVE ہوتا ہے اور عام آدمیوں کی شخصیت فعّال ہوتی ہے۔ لیکن کچھ نہ کچھ اس میں صداقت ضرور موجود ہے کہ اس کو کوئی ایسا روگ ضرور لاحق ہو جاتا ہے جس سے اس کا تخیل بہت زیادہ فعال اور محسوساتی ہو جاتا ہے۔ اسی روگ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں (EMPATHY) کسی شے کے ساتھ لگ چلنے کا جذبہ اتنا قوی ہوتا ہے کہ جب وہ شاعری میں اپنے سے باہر کی دنیا کو نظم کرتا ہے، خواہ وہ کوئی منظرِ فطرت ہو یا عالمِ فطرت ہو یا عام انسانیت سے کسی شخص کا کردار، تو وہ اس کے ساتھ ایسا متحد ہو جاتا ہے کہ وہ اس کا روپ دھار لیتا ہے۔ اور جب اپنے نفس کی حقیقت کو پیش کرتا ہے تو آپ اپنا غیر بن جاتا ہے۔ کیٹس نے اس کی شخصیت کی اسی خصوصیت کو منفی صلاحیت (NEGATIVE CAPABILITY) کا نام دیا ہے اور اسی بنیاد پر کئی لوگوں نے یہ بات لکھی ہے کہ شاعر مختلف اجسام کا روپ دھار سکتا ہے۔ وہ اپنی شاعری میں شیطان کا بھی روپ دھار سکتا ہے۔ لیکن اس سے یہ بات صادق نہیں آتی ہے کہ وہ کسی غیبی طاقت کا ایک آلۂ کار ہوتا ہے۔ اس کے ذہن میں خیالات پردۂ غیب سے آتے ہیں اور اس قبولیت کے لیے اسے اپنے ذہن کو منفعل رکھنا پڑتا ہے یہ سب باتیں کسی زمانے میں درست تسلیم کی جاتی تھیں۔ شاید اس لیے کہ یہ خیال بھی منجملہ اور خیالات کے ایک مخصوص نظامِ فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن جدید نفسیات جو کوئی مکمل شے نہیں ہے، در انسان کا کوئی بھی علم جو اس کی ذات سے متعلق ہے مکمل نہیں ہو سکتا ہے، اس کا یہ کہنا ہے کہ شاعری، شعوری اور لاشعوری دونوں عمل کی تربیت یافتہ ہوتی ہے لیکن الفاظ کے ذریعے اس کی طبوسیت شعوری ہوتی ہے خواہ الفاظ کی جڑیں یا امیجز کی جڑیں اس کے جذبات اور لاشعور میں کتنی ہی دور تک پیوست کیوں نہ ہوں۔ اس میں جو معنویت ہوتی ہے، اس کی اساس معقولاتی ہوتی ہے خواہ اس کے جہانِ معنی کا کنارا کتنا ہی لامحدود کیوں نہ ہو۔ ہمیں اس کا علم نہیں کہ پہلا خیال کیوں کر پیدا ہوا اور وہ محسوس سے مجرد اور محدود سے غیر محدود کیوں کر بنا۔ یعنی ہمارے فکر و عمل کے بہت سے گوشے ابھی تک

روشنی میں نہیں آئے ہیں چنانچہ ہمیں اس کی رعایت دینی چاہیے۔ لیکن یہ رعایت اس کا جواز نہیں بن سکتی ہے کہ "ایک نظم ہوتی ہے نہ کہ بولتی ہے"۔ یا یہ کہ جو کچھ شاعر کہتا ہے وہ خود اس کے سمجھنے سے قاصر رہتا ہے کیوں کہ تجربے نے یہ بتایا ہے کہ اس قسم کی باتیں کرنے والے شعرا کوئی نہ کوئی مقصد برآری اپنی اس دیوانگی میں چھپائے رکھتے ہیں خواہ وہ مقصد اتنا ہی کیوں نہ ہو کہ آئینۂ فن کو توڑ دیا جائے اور شاعری کی بجائے ANTI-POETRY کو رائج کیا جائے کیوں کہ جب تک کہ آئینۂ فن موجود ہے، انسان اپنے اس آئینۂ فن میں آرائش جمال کرتا رہے گا اور اگر مغرب کو راہ فنا ہی درپیش ہے کیونکہ وہ کوئی دوسرا متبادل راستہ بجز انا پرستی اور زر پرستی کے قبول کرنے کو تیار نہیں تو آئینۂ فن سے اس کی یہ عداوت بیجا نہیں کیونکہ آئینۂ فن ہی اسے اس حقیقت تک لے گیا ہے کہ:

شاعری اور اصولِ اَنا (ایگو) دو متضاد چیزیں ہیں۔ شاعری، خدا، اصولِ اَنا، ہوسناکی اور زرپرستی کا دیوتا میمن (MAMMON) ہے" (شیلی شاعری کی مدافعت میں)

اَنا (EGO) اور ذات (SELF) میں یہ فرق ہے کہ ذات بشمول غیر ہے اور اَنا بلا شرکت غیرے ہے۔ چنانچہ والٹ وھٹمین جس کی تمام شاعری پہلی آواز میں یا ضمیر واحد متکلم میں ہے لکھتا ہے کہ:

"میری شاعری میری ذات کا جشن ہے نہ کہ میری 'میں' یا میری اَنا کا"

انا پرست شعرا اس سے کچھ سیکھ سکیں گے؟

طرزِ تحریر اور نفسیات

طرزِ تحریر یا اسلوب کس حد تک کسی فن کار یا شاعر کی شخصیت کا غمّاز ہوتا ہے، یہ ہے آج کی گفتگو کا موضوع، لیکن قبل اس کے کہ اصل مسئلے کو زیرِ بحث لاؤں، اسلوب سے متعلق چند بنیادی باتوں کو واضح کر دینا چاہتا ہوں۔ اسلوب اجتماعی بھی ہوتا ہے اور انفرادی بھی مثلاً جب ہم یہ کہتے ہیں کہ لکھنؤ دبستانِ شاعری میں رعایتِ لفظی اور خارجیت وغیرہ کو زیادہ دخل تھا، تو اس وقت ہمارا اشارہ ایک مخصوص عہد اور خاص جگہ کے اس اجتماعی اسلوب کی طرف ہوتا ہے جس کی جوت کم و بیش اس عہد کے ہر چھوٹے بڑے شاعر کے یہاں ملتی ہے۔ ایسے مواقع پر یعنی جب ہم اجتماعی اسلوب کی طرف اشارہ کرتے ہیں، اسلوب کا مطالعہ یا تو جماعتی نفسیات یعنی گروپ سائیکالوجی کے تحت کیا جاتا ہے، یا سماجیات اور علم الانسان کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔ فارسی شاعری میں جو سبک ہندی مروّج تھا، اس کا مطالعہ کسی ایک شاعر کی نفسیات سے نہیں بلکہ اس دور کے عمومی، سماجی اور تہذیبی عوامل ہی کی روشنی میں کیا جا سکتا ہے۔ اس کے برعکس جب ہم اسلوب کا لفظ کسی فن کار یا شاعر کے انفرادی طرزِ کلام کی نشان دہی کے لیے استعمال کرتے ہیں اور ہمارا مقصد اس کو اپنے معاصر شعراء سے ممتاز کرنا یا اس کی انفرادیت کو اُجاگر کرنا ہوتا ہے تو اس وقت ہماری توجہ لازمی طور سے اُس شاعر یا فن کار کی شخصیت اور زندگی کی طرف مبذول ہو جاتی ہے، کیوں کہ اسلوب کے مطالعہ کا ایک طریق کار یہ بھی ہے کہ ہم اسے فن کار کی شخصیت کے آئینے میں دیکھیں۔ لیکن قبل اس کے کہ اس طریق کار کی وضاحت کی جائے، بس چند ایسے بنیادی سوالات اٹھانا چاہوں گا، جن کی روشنی میں یہ طریقِ کار ہی معرضِ بحث میں آ جاتا ہے۔

ایسا کیوں ہے کہ دورِ حاضر میں شاعر کے کلام کو سمجھنے کے لیے اس کی شخصیت اور زندگی کے مطالعے کو اس قدر زیادہ اہمیت دی جانے لگی ہے، جب کہ اگلے وقتوں میں اس کی

چنداں اہمیت نہ تھی ۔ اُس وقت لوگوں کی توجہ شاعر کے کلام پر ہوتی نہ کہ اس کی شخصیت اور زندگی پر۔ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ علم النفس بہ حیثیت ایک ڈسپلن یا ریاضت کے ایک نیا علم ہے ۔ انیسویں اور بیسویں صدی کی پیداوار ہے ۔ اس سے پہلے تو وہ فلسفہ کا ایک ضمنی حصّہ تھا۔ لیکن یہ جواب ادب کے ایک طالب علم کے لیے تسلّی بخش نہیں ہے ۔ ہر چند کہ وہ اس سے انکار بھی نہ کرے گا کہ جب کوئی نیا علم سامنے آتا ہے تو ایک نیا راستہ بھی بہت سے مظاہر کے سمجھنے کا کھُل جاتا ہے ۔ ادب کے ایک طالبِ علم کے لیے اس سے یہ بات زیادہ اہمیت رکھتی ہے کہ کلاسیکی فن کے زوال کے بعد، جس میں صورت کو معنی کا آئینہ بنانے اور فن کار کی شخصیت کو درمیان سے ہٹانے کی کوشش کی جاتی۔ جب رومانی مکتبۂ فکر کے شاعروں اور فن کاروں نے تخیّل کو تعقل سے آزاد کر کے اسے اصلِ اصولِ فن قرار دیا، تو اس وقت جہاں فن میں تخیّل کی صورت آفرینی نے اہمیت اختیار کر لی، وہاں یہ بات بھی لازمی طور سے پیدا ہوئی کہ فن تمام تر شخصیت کا اظہار ہے کیوں کہ تخیّل برخلاف تعقّل کے ایک شخصی طریق ادراک ہے ۔ چناں چہ آپ روزمرہ کی زندگی میں بھی یہ دیکھتے ہیں کہ ایک شخص کی تخیّلی دُنیا دُوسرے کے لیے واہمۂ محض ہوتی ہے ۔ لیکن یہ بات معقولات کے بارے میں نہیں کہی جا سکتی ہے ۔ بہرحال جب شاعر کا یہ شخصی تخیّل جیسے ہمارے حکما واہمہ کے لفظ سے یاد کرتے، محسُوسات کے اظہار کے لیے ایک ایسی علامتی زبان استعمال کرنے لگا جو کسی معرُوضی نظامِ حوالہ سے آزاد، تمام تر خواب نما منتشر اور آزاد تلازمہ کی خصُوصیات کی حامل، یعنی تعیّنِ معنی میں من مانی ہُوئی تو اُس وقت بے چارے نقادوں کو بھی اس کے مافی الضمیر تک پہنچنے کے لیے علم النفس کی مدد درکار ہُوئی اور اس کوشش میں انھوں نے فرائیڈ کی تحلیلِ نفسی کی طرف بالخصُوص رجُوع کیا جس نے خواب کو شاعری اور شاعری کو خواب کے مماثل قرار دیا ہے ۔ یہاں یہ بات بھی بھُلانی نہ چاہیے کہ ماضیٔ قریب میں ہمارے بعض شعرا فرائیڈ ہی کی تحلیلِ نفسی کی تکنیک پر شعر کہنے اور پھر نقادوں کی طرف سے تحلیلِ نفسی کی تکنیک سے شعر کو سمجھنے کا تقاضا بہت دنوں تک کرتے رہے ۔ لیکن تابہ کے ۔ دُوسری جنگِ عظیم کے بعد سے یہ افسوں غائب ہو گیا ۔ شعر کی دُنیا میں فرائیڈ کے اس سحر کو باطل کرنے میں کینتھ برک KENETH BURK کی تنقید کو اچھا خاصا دخل ہے ۔ اس نے فرائیڈ کے شعری نظریے کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ بتایا کہ شاعری صرف ایک خواب ہی نہیں بلکہ ابلاغ کا بھی ایک عمل ہے، خواہ وہ ابلاغ اخلاقی اقدار کے درس کا ہو یا اپنی آرزوؤں اور تمناؤں کو نیازمندانہ حیثیت سے

پیش کرنے کا ہو اور پھر اس نتیجے پر پہنچا کہ فرائیڈ کی نفسیات بنیادی حیثیت سے منفی ہے۔ یعنی وہ جس طرح نفسی امراض کا علاج کرتی ہے، اس طرح شاعری کو بھی یہ حیثیت ایک نفسی مرض کے دیکھتی ہے، اس کی مدد سے اس شاعری کو قطعاً نہیں سمجھا جا سکتا ہے، جو حیات پرور اور ابلاغی ہے، چناں چہ جب یہ افسوں اس طرح جاتا رہا تو لوگوں کی توجہ ڈاکٹر ینگ کے نظریات کی طرف مبذول ہوئی۔ یہ ہمارے شاعروں کی کمزوری ہے کہ وہ کسی نہ کسی ڈاکٹر کے پاس ضرور جاتے ہیں۔ بہر حال ڈاکٹر ینگ کے نسخے سے وہ کافی صحت یاب ہوئے ہیں۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ ڈاکٹر ینگ فن میں نفسی تحلیل کا قائل ہی نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ جس طرح زمین اور آب و ہوا کا علم کسی پودے کی تمام خصوصیات کو واضح نہیں کر سکتا ہے۔ اسی طرح فن پارے کی وضاحت پوری طرح سے نفسی تحلیل یعنی شخصیت کے حوالے سے نہیں کی جا سکتی ہے۔ فنی تخلیق شعر ہو یا افسانہ، کوئی شخصیت نہیں، بلکہ ایک ایسی شئے ہے جس کو نفسیات کی مدد سے نہیں، بلکہ جمالیاتی اور فنی طریق کار ہی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ہمیں دیکھنا چاہیئے کہ شعر بذاتِ خود کیا کہتا ہے، نہ کہ شعر کو چھوڑ کر ہم شاعر کی نفسیات کے پیچھے پڑ جائیں۔ دوسری اہم بات اس نے شعر کی زبان سے متعلق یہ کہی کہ شاعر جو علامتیں استعمال کرتا ہے وہ پوری جماعت کے لیے با معنی ہوتی ہیں کیوں کہ وہ علامتیں اس کی شعوری کش مکش کی وہ ترکیبی صورتیں ہوتی ہیں جو اجتماعی لاشعور اور شعوری کش مکش کے حل کو پیش کرتی ہیں، نہ کہ ان میں سے کسی ایک کی فتح کو دوسرے پر ظاہر کرتی ہیں۔ علامتوں کا یہ تصور فرائیڈ کے اس تصور کے بالکل خلاف ہے کہ علامتیں نظام صحت کی راہ کی رکاوٹیں یا گتھیاں ہیں۔

یہ بحث خالص فلسفیانہ ہے۔ مجھے ان باتوں کو درمیان میں اس لیے لانا پڑا تاکہ یہ واضح ہو جائے کہ آج صرف یہی ایک نظریہ نہیں ہے کہ اسلوب کی وضاحت نفسیاتی تحلیل سے کی جا سکتی ہے۔ اسلوب کو جمالیات یا فنی طریق کار کی روشنی میں بھی پرکھا جا سکتا ہے۔ ہر چند کہ یہ صحیح ہے کہ فنی تخلیق فن کار سے جنم لیتی ہے لیکن اگر غور و فکر کو راہ دی جائے تو یہ بھی ماننا پڑے گا کہ فن کار کا وجود فن کی وجہ سے ہے، تا وقتیکہ فن کی کوئی روایت نہ ہو، فن کار اس کی طرف متوجہ کیوں کر ہوگا؟ اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی صحیح ہے کہ تا وقتیکہ فن کار کے یہاں کوئی تخلیقی منصوبہ اور پھر اس کی تکمیل کا جذبہ نہ ہو، فن کار کہاں۔ ایسی صورت میں فن اور فن کار ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں، نہ کہ یہ کہ فن کار پہلے اور فن بعد میں۔

یا اس کے برعکس جیسا کہ ہیڈیگر کا خیال ہے ۔ اس سے بھی یہی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ اسلوب کو جمالیات اور فنی طریقِ کار کے تجزیے سے سمجھنا چاہیے ۔ اس نظریے کو سامنے لانا اس لیے ضروری ہے کہ نفسیات، خواہ وہ کسی مکتبۂ فکر کی ہو، فنی تخلیق کی وضاحت تو کر سکتی ہے لیکن یہ نہیں بتا سکتی کہ اس کی قدر و قیمت کیا ہے ۔ وہ اچھی ہے یا بری ہے ۔

آرٹ کی اہمیت اس میں نہیں ہے کہ باطن کی دنیا کو صفحۂ قرطاس پر کس حیرت نظارہ سے بکھیر دیا گیا ہے، بلکہ اس بات میں ہے کہ اسے کس نظم و ضبط کے ساتھ پیش کیا گیا ہے ۔ قاری کہیے یا ناظر، کیوں کہ زمانۂ حال میں تو کچھ نظمیں دیکھنے کے لیے بھی لکھی جاتی ہیں ۔ اس کو اس بات سے دل چسپی کم ہوتی ہے کہ شاعر کی باطنی کش مکش کیا ہے ۔ اس کو تو اس سے دل چسپی ہوتی ہے کہ اس نے اپنی اس باطنی کش مکش کو کس ترکیبی صورت یعنی کن استعاروں اور علامتوں کے ذریعے پیش کیا ہے ۔ شاعر کی انفرادیت اس کے اسی عمل سے وجود میں آتی ہے ۔ اگر وہ نئی علامتوں اور نئے استعاروں کی تخلیق میں ناکامیاب رہا ہے تو پھر اس کی انفرادیت کے بارے میں کچھ کہنے کو بہت کم رہ جاتا ہے ۔ شاعر کی یہ انفرادیت اس کے تجربے کے انوکھے پن سے نہیں بلکہ اس کے تجربے کی اس منفرد محسوس صورت سے پیدا ہوتی ہے جسے وہ اپنے عملِ تعمیم میں بھی برقرار رکھتا ہے ۔ تعمیم کا عمل فلسفے میں بھی ہے اور شاعری میں بھی، لیکن دونوں کا فرق یہ ہے کہ فلسفی اپنی تعمیم میں تجربے کی محسوس منفرد صورت کو زائل کر دیتا ہے، وہ قطرے کو سمندر میں گم کر دیتا ہے ۔ اس کے برعکس شاعر یا فن کار اپنی تعمیم میں اپنے تجربے کی منفرد مخصوص صورت کو برقرار رکھتا ہے ۔ وہ قطرے میں دجلے کو اور ذرے میں آفتاب کو پیش کرتا ہے ۔

جب ہم شاعری کو اس نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں کہ اس میں تجربے کی منفرد محسوس صورت اہم ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعر صرف ایسے خیالات (IDEAS) ہی کا اظہار نہیں کرتا ہے جو غیر شخصی ہوتے ہیں، بلکہ اپنے جذبات، اپنی قوتِ ارادہ اور اپنے تخیلات کا بھی اظہار کرتا ہے تو اس وقت ادبی تخلیق کا ایک رشتہ شاعر کی شخصیت کے ساتھ مستحکم نظر آتا ہے ۔ حیوان سے انسان، ایک شخص اپنے انسانی ماحول سے بنتا ہے ۔ اس کی شخصیت کی تشکیل میں اس کے کلچر کو بہت بڑا دخل ہوتا ہے، لیکن یہ لازم نہیں ہے کہ وہ اپنے مخصوص کلچر یا کسی خاص طبقے کے کلچر کی ایک عمومی تصویر ہو ۔ وہ اپنے کلچر سے انحراف بھی کرتا ہے ۔ اس میں اس کے علم اور شعور کو دخل ہوتا ہے ۔ وہ اپنی شخصیت کے اثر کو جس میں اس کے علم اور شعور کو دخل ہوتا ہے، اپنے کلچر کی تبدیلی میں بروئے کار لاتا

ہے۔ یہ انفرادیت، خواہ وہ انحراف کی ہو یا مطابقت پیدا کرنے کی، حیاتیاتی رجحانات سے کوئی تعلق نہیں رکھتی ہے۔ اور اگر کوئی تعلق ہے تو وہ نامعلوم ہے۔ اس کا تعلق اس کے مخصوص سماجی حالات، سماجی رشتوں اور اس کے اکتساب علم وشعور سے ہوتا ہے۔ اور یہ ساری باتیں اس کی تخلیق میں جھلکتی ہیں، لیکن اس موقعے پر اس کی وضاحت کی بھی ضرورت محسوس کرتا ہوں کہ اسلوب براہِ راست فن کار کی شخصیت سے نہیں، بلکہ اس کے اس طرزِ ترکیب SYNTHESIS سے وجود میں آتا ہے جس سے وہ اپنے تجربات کو کسی معنوی وحدت میں پروتا ہے۔ عارضیت اور ابدیت، کثرت اور وحدت، تخییل اور تعقل کے تضادات کو دور کر کے انھیں ایک نئے وجود سے آشنا کرتا ہے۔ چناں چہ اسی طرزِ ترکیب ہی کی نشان دہی سے اسلوب کا پتا چلایا جاتا ہے، نہ کہ اُس باطنی مواد سے جو اس کی تشکیل میں استعمال ہوتے ہیں ؎

میں جو بولا کہا کہ یہ آواز
اسی خانہ خراب کی سی ہے

یہ شعر کیوں میر تقی میرؔ ہی کا ہے اور کسی اور کا نہیں، کیا اس وجہ سے کہ یہ میرؔ سے منسوب ہے یا یہ کہ اس میں کوئی دل چسپی، ایسی گونج یا طرزِ فکر ہے جو میرؔ ہی کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ کیا اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا ہے کہ شخصیت کا بھی ایک اسلوب ہوتا ہے۔ کہیں یہ اسلوب اپنی "میں" کو مسلط کرنے، اپنی یگانگی کو ابھارنے کا ہوتا ہے تو کہیں درویشانہ روش کا قطرے کی طرح اپنے کو سمندر میں پیوست کرنے کا۔ شخصیت کے اس اسلوب سے، جو اُس کے پورے رویّے کی ترجمانی کرتا ہے، فنی تخلیق بے شک اس سے ایک اثر قبول کرتی ہے۔ اگر فن پارے میں شخصیت کی یہ چھاپ نہ ہوتی تو شاید اسد اللہ خاں اسدؔ کو اپنا تخلص بدلنے کی ضرورت بھی پیش نہ آتی ؎

اسدؔ اس جفا پر بتوں سے وفا کی
مرے شیر شاباش رحمت خدا کی

کسی گمنام میر امانی اسدؔ کا یہ مطلع ایک صاحب نے غالبؔ کے رُو برُو پڑھا اور یہ کہا کہ حضور آپ نے کیا خوب شعر کہا ہے۔ غالبؔ اس پر اِس قدر برہم ہوئے کہ انھوں نے اپنا تخلص ہی بدل دیا۔ برہمی کا سبب مصرعے کا ابتذال تھا، مرے شیر شاباش رحمت خدا کی۔

یہ طرزِ اظہار سوقیانہ ہونے کے باعث غالبؔ کا نہیں ہے۔ جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے

ہر شاعر کی شخصیت کا بھی ایک اسلوب ہوتا ہے۔ اس کا یہ اسلوب اکتسابی ہوتا ہے۔ اس کی سماجی زندگی کا چہرہ ہوتا ہے لیکن اُس کی فطرتِ ثانیہ بن جاتا ہے یعنی ممکن ہے کہ کسی موقعے پر، اس سے لغزش ہو جائے اور جو نقاب کہ اُس نے شخصیت کا چڑھا رکھا ہے، وہ اُتر بھی جائے، لیکن ایسی لغزشیں لاشعوری اور کم کم ہوتی ہیں۔ کسی ماہر نفسیات کے لیے یہ مشغلہ دل چسپ ہو سکتا ہے کہ وہ شاعر کو اس کے اپنے نقاب سے جُدا کر کے بھی دیکھے، اگر وہ اپنی اس کوشش میں کامیاب ہو سکے۔ لیکن اُس کی یہ کوشش کسی اسلوب کے حُسن و قبح تک براہِ راست رسائی نہیں کر سکتی ہے۔ اس کام میں زیادہ مددگار اوّل تو ذہن کا وہ طرزِ ترکیبی ہے جو تخلیق میں سرگرم ہوتا ہے، ثانیاً شخصیت کا اسلوب ہے۔ لیکن ان سے کسی تخلیق کی وضاحت تو ہو سکتی ہے، اس کی قدر و قیمت کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ قدر و قیمت کا اندازہ تو صرف حُسنِ خیال کی بنیاد ہی پر کیا جا سکتا ہے۔ حُسنِ ادا حُسنِ خیال سے جُدا نہیں ہوتا ہے اور حُسنِ ادا ایک اشاریہ ہے ذریعہ اظہار پر قدرت پانے کا۔ ہر شخص کا تصرفِ زبان اور تصرفِ خیال جُدا جُدا ہوتا ہے۔ صرف اسی راستے سے ہم اسلوب کی قدر و قیمت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ اِس سلسلے میں ہمیں اس کی انفرادیت ہی کو نہیں دیکھنا چاہیے، بلکہ اسے بھی دیکھنا چاہیے کہ اَسلاف سے اس کا استفادہ کس قدر تخلیقی ہے۔

تصوّف اور شاعری

چوں کہ دُنیائے اسلام کی تاریخ میں تصوف نے ایک منظم تحریک اور منضبط عقیدے کی صورت بھی اختیار کر رکھی تھی، ہر چند کہ اس میں اختلافاتِ عقائد بھی بے شمار رہے، اس لیے تصوف کو انگریزی لفظ مسٹی سی زم (MYSTICISM) کے ہم معنی قرار دینے میں کسی قدر جھجک محسوس ہوتی ہے، لیکن جب ہم اس کے بنیادی عقائد اور طرزِ زیست اور طرزِ فکر و احساس پر غور کرتے ہیں تو اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ :

بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش
من اندازِ قدت را می شناسم

اس وقت ہمیں تصوّف اور مسٹی سی ازم کے مجازی معنوں میں کوئی ایسا فرق نظر نہیں آتا جو انھیں ہم معنی قرار دینے میں دُشواری پیدا کر سکے۔

اس میں شبہ نہیں کہ ہر لفظ کی ایک اپنی مخصوص تاریخ ہوتی ہے اور اس کے معنی کو اس کی تاریخ یا اس کے سماجی اور جذباتی تلازمات سے علیحدہ کر کے بیان نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے اس نسبت سے میں یہ بھی نہ چاہوں گا کہ اس کی تاریخ یا اس کی شکست و فتح کی حکایت کو بالکل ہی نظر انداز کر دوں، لیکن چوں کہ موضوع تصوّف کی تحریک کا کوئی تاریخی خاکہ نہیں بلکہ تصوف اور شاعری کا باہمی رشتہ ہے، اس لیے میں مجبور ہوں کہ اپنی توجہ تصوف کے اس عمومی طرزِ فکر و احساس اور طریقِ زیست پر رکھوں جو بلا تخصیصِ ادیان مغرب اور مشرق میں مشترک رہا ہے اور ہے۔

صُوفیانہ طرزِ فکر، سائنسی طرزِ فکر کے بر خلاف، جو استدراکی، استدلالی اور تجزیاتی ہے، وجدانی اور الہامی ہوتا ہے۔ تصوّف کی دُنیا میں حقیقت کا ادراک حواسِ ظاہری اور ذہن کی استدلالی قوت سے نہیں بلکہ ایک قسم کی باطنی نگاہ سے کیا جاتا ہے۔ ع

گاہ میری نگاہِ تیز چیر گئی دلِ وجود

صوفی کا یہ علمِ وِیژن، مشاہدے یا تجلّیات کا ہوتا ہے جو نارسائی عقل یا شک وگمان کی شبِ تار میں کوندے کی طرح لپک کر اس پر اصل حقیقت منکشف کر دیتا ہے :

دوش وقتِ سحر از غصّہ نجاتم دادند
واندر اں ظلمتِ شب آبِ حیاتم دادند
بے خود از شعشۂ پرتوِ ذاتم کردند
بادہ از جامِ تجلّی بصفاتم دادند

یہ علم شاہد و مشہود کی غیریت کا نہیں بلکہ اتحادِ ذات کا ہوتا ہے۔ یہاں حق کی دید (اور حق سے مُراد حقیقتِ کبریٰ یا حقیقتِ غائی ہے نہ کہ اشیا کی حقیقت) اپنی دید ہے اور اپنی معرفت حق کی معرفت ہے، چناں چہ جب میر تقی میرؔ کہتے ہیں ؎

کب سے لڑی تھیں آنکھیں دروازۂ حرم سے
پردہ اُٹھا تو لڑیاں آنکھیں ہماری ہم سے

تو اسی اتحادِ ذات کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور حق کے بالذات ہر جگہ موجود ہونے کی طرف اشارہ اِس شعر میں کرتے ہیں ؎

بالذات ہے یہاں میں وہ موجود ہر جگہ
ہے دید، چشمِ دل کے کھلے، عین ذات کا

لیکن یہ دیدِ حق، چشمِ دل کے کھلے ہے نہ کہ چشمِ ظاہر کے۔ صوفیا اور متصوّف شعرا کا یہ علم تمام تر داخلی، عالمِ خواب، عالمِ بے خودی، مراقبے اور مکاشفے کا ہے۔ کچھ لوگوں نے اس علم کو فوق الحس اور فوق العقل بتایا ہے۔ لیکن چوں کہ پست و بالا کا فرق اعتباری ہے کہ سطحِ ماہتاب سے یہ زمین آسمان پر ہے، اِس لیے مَیں اسے ذہن کے پاتال، لاشعور، یا نفسیاتی گہرائیوں سے حاصل کیا ہُوا ایک داخلی علم تصوّر کرتا ہوں۔

یہ ایک علمِ باطن ہے سازِ فطرت کی اس نوا کا، جو ماہ و انجم، جوشِ دریا، شورِ باد، دَورانِ خوں، موجِ رنگ و بُو، نمودِ قامتِ یار، خندۂ زیست اور سیلِ گریہ کے مختلف پردوں سے تالیف پاتا ہے، لیکن چوں کہ صوفیا کے نزدیک ہستی حجاب ہے اپنے وجود کا کہ ؎

ہے مشتمل نمودِ صور پر وجودِ بحر

اس لیے یہ کوئی معروضی علم نہیں بلکہ ایک احساس، ایک تجربہ ہے فرد کا۔ مظاہر کے درمیان اس کی باطنی وحدت کا۔ اس احساس کا ماخذ کیا ہے؟ حواسِ ظاہری یا حواسِ باطنی یا لاشعور یا غیب۔ اس کی طرف اشارہ کر چکا ہوں۔ کیا یہی طرزِ فکر اور طرزِ احساس شاعر

کا نہیں ہوتا ہے؟

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

اور اس غیب اور نوائے سروش کی تشریح غالبؔ فارسی کے اِن اشعار میں یوں کرتے ہیں:

اے ذوقِ نوا سنجی بازم بہ خروش آور
غوغائے شبیخونی بر بُنگہ ہوش آور
گر خود نہ جہد از سر از دیدہ فرو بارم
دل خوں کُن و آں خوں را در سینہ بجوش آور

اور کیا شاعر کا عرفان ایک سفرِ شوق نہیں جیسے وہ ایک عالمِ وجد میں طے کرتا ہے؟ یہ پاکوبیٔ آہنگ، یہ رقصِ صوت، ایک نغمہ زیرِ لبِ حرف، جو نوائے شاعری ہے۔ اور یہ رمُوز و علائمُ اور استعاروں کی پُر اسرار گفتگو جو نطقِ شاعری ہے، کیا صُوفیوں کے حال و قال سے مشابہت نہیں رکھتی؟ ایک ہی طرزِ فکر اور طرزِ احساس ہے، حقیقت کو عالمِ ذوق و شوق میں مجسّم صوُرت میں دیکھنے اور وجد میں آنے کا۔ یہ ان دونوں میں مشترک ہے۔ صوُفی حقیقت کو چشمِ باطن سے، شاعر چشمِ تخیّل سے دیکھتا ہے اور جب صوُفی شاعر، یا شاعر صوُفی ہو جاتا ہے تو یہ دونوں نگاہیں ایک ہی نُقطے میں سمٹ آتی ہیں۔

شاعری کے بارے میں یہ مشہور ہے کہ یہ کوئی اکتسابی شے نہیں، بلکہ یہ ایک عطیۂ فطرت ہے۔ اسی طرح صوُفی اپنے جذبۂ عشق کو بھی اکتسابی نہیں بلکہ فطری بتاتا ہے۔ اور سچ تو یہ ہے کہ جب تک کہ صوُفی کو شاعر کا آہنگ اور تخیّل اور شاعر کو صوُفی کا عشق نہ ملے، نہ تو صوُفی مکمل نہ شاعر۔

اب آپ یہ کہیں گے کہ لو یہ بھی کسی کی کیفیتِ چشم کا شکار ہُوا۔ کہاں اس کی یہ بات کہ انسان کی عظمت کا راز اس کی اس آزادی میں ہے جو نوامیس فطرت کی حکمرانی اور تکمیلِ مقاصد کی آزادی سے عبارت ہے اور کہاں یہ اس کی حال و قال، کشف و جذب اور وجدان کی باتیں؟ آپ گھبرائیں نہیں:

مستی میں چھوڑ دَیر کو کعبے چلا تھا مَیں
لغزش بڑی ہُوئی تھی ولیکن سنبھل گیا

حقائقِ اشیا کا علم، جس سے انسان نوامیس فطرت پر حکمرانی کرتا ہے۔ ایک خیرِ عظیم ہے اور اس کی آدمیت کا نشانِ امتیاز ہے۔ کیوں کہ انسانی شعور کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ اس کے تخیّل

کی پرواز، اس کے خیال کی آزادی، اُس کی نگاہ کی وسعت اور دراکی اور اس کے جذبۂ ایثار و محبت کی فراوانی، اس کے تیشۂ عمل، علمِ اشیا، تسخیرِ فطرت، ایجاداتِ نوع بہ نوع کی مرہونِ منت ہے۔ اس سے بے گانگی یا اس کی طرف چشمِ حقارت تذلیلِ آدمیت ہے کہ ؎

مُفلسی سب بہار کھوتی ہے
مَرد کا اعتبار کھوتی ہے

اور وہ فلسفۂ حیات جو عالم کو خوابِ ہستی کو بے ثبات تصور کر کے، ترکِ خواہش اور نفیٔ ذات کو ہوا دیتا ہے۔ وہ اصُولِ حیات اور انسان کی کبریائی، دونوں ہی کا مخالف ہے۔ لیکن ایک لمحۂ تامل کہ ؏

ہو بھی جاتا ہے جُرم آدم سے

یہ صحیح ہے کہ خواہش بذاتِ خود کوئی شر نہیں کہ اس کے ترک کی تعلیم دی جائے۔ لیکن جب کسی ایک فرد بشر کی تکمیلِ خواہش کسی دُوسرے فرد بشر کی خواہش کا خوُن کرتی ہے یا اس کی خواہشوں کے جنازے پر تکمیل پاتی ہے، تو اُس وقت یہ آرزو اور اس کی تحصیل کسی انسان کی نہیں بلکہ ایک درندے کی خواہش کی تحصیل ہو جاتی ہے۔ ایک ایسے زمانے میں جب کہ انسان کے پاس ایسے مادی وسائل موجوُد نہ تھے جو اُس کی درندگی کو قبائے انسانیت پہنا سکتے اور اسے اِس مروّت کبریٰ سے شناسا کر سکتے کہ جو ایک دِل کی خواہش ہے، وہ ہر دِل کی خواہش ہے۔ ترکِ خواہش کے منفی نظریے کا پیدا ہونا اخلاقِ انسانیت کی دلیل تھی، نہ کہ اس کی تردید۔ اور یہ اصولِ فطرت ہے کہ جب مداوائے غم کی کوئی تدبیر نہیں ہوتی تو پھر اپنا ہاتھ اپنے ہی گریبان پر پڑتا ہے اور قہرِ درویش بر جانِ درویش آتا ہے۔

یہ مجاہدۂ نفس، یہ مکاشفۂ ذات، یہ فراغِ تجرید، یہ آزادیٔ خیال و ارادہ کہ ؏

مر گئے مر گئے، پہ نہیں تو نہیں

انسان کی آدمیت یا مروّت ہی کا نہیں، بلکہ اس کی داخلی قوّت کا بھی ایک عظیم مظاہرہ تھا کہ انسان اپنی ایک قوّتِ ارادی اور خیال کی آزادی کے باعث ناقابلِ شکست ہے۔ جبر، فطرت ہی کی طرف سے نہیں بلکہ آدمی کی طرف سے بھی ہوتا ہے۔ صُوفی اپنے نفس کو مار بیٹھا، لیکن اپنے خیال کی آزادی کسی ظالم و جابر کے قدموں پر قربان نہیں کی۔ اس کی یہ فتح اپنے نفس پر، اس کے خیال کی آزادی کا نشان تھی۔

اور اگر آج صوفیوں کے اس فلسفۂ اخلاق کا نیٹشے کے فلسفۂ قوّت، نیٹشے کے فلسفۂ خودی اور برگساں کی اندھی قوّتِ حیات سے ٹکراؤ ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ

اس کا اپنا جاہ و جلال نہیں۔

لیکن قبل اس کے کہ میں ان کی اولوالعزمی، اخلاقی جرأت اور پامردی کا کوئی افسانہ سناؤں اور کوئی ایک حرفِ دانش ان کے اس افسانۂ الم سے پیش کروں، کچھ پیش منظر کی حیثیت سے دورِ حاضر کے اُس خیال کو پیش کرنا چاہوں گا جس نے اُن کے افسانۂ الم کو آج بے معنی کر رکھا ہے۔

یہ بات کہ انسان ایک اِرتقایافتہ حیوان ہے، کوئی ڈارون ہی کا انکشاف نہیں ہے۔ اس کا ایک غیر سائنسی نظریہ یونانی فلسفیوں کے زمانے سے پایا جاتا ہے۔ اور رومیؔ کے یہاں بھی اس کا ذکر ہے لیکن اس کے باوجود ایک آہنی خط انسان اور حیوان کے درمیان کھنچا ہوا تھا جو ناقابلِ عبور تھا۔ وہ خطِ آہنی، شعور اور ارادے کی آزادی کا تھا، جس کو صوفی جوہرِ ربوبیت اور عقلیئین عقل سے تعبیر کرتے، یعنی وہ ایک کیفیاتی فرق بھی حیوان اور انسان کے درمیان بتاتے نہ کہ صرف کمیاتی۔ لیکن ڈارون کے فلسفۂ جہد البقا کی روشنی میں انیسویں صدی کے بہت سے مفکرّوں نے غالباً خون آشامیٔ سرمایہ کی تصدیق و توجیہہ میں انسان اور حیوان کے درمیان اس کیفیاتی فرق کو اٹھایا اور صرف کمیاتی فرق کو قائم رکھا۔

اس خیال کو مزید قوت اٹھارھویں صدی کے اُن مفکرین کی میکانکی مادیت سے بھی پہنچی جو شعور کا تجزیہ کیمیائی سطح پر کر کے اسے مادّے میں تحلیل کرنے کی کوشش کرتے۔

بہرحال جب اس تصوّرِ آدم پر ترقی یا PROGRESS کا فلسفہ اسپنسر کے ہاتھوں پروان چڑھا تو حال کو ماضی کے مقابلے میں ہر پہلو سے لازماً بہتر قرار دے کر حال کو اس کی اپنی چال پر چھوڑ دیا گیا اور اُس کو ہر قسم کی تنقیح اور تہذیب سے آزاد رکھا گیا۔ کیوں کہ اس فلسفۂ ترقی کے نزدیک شعور اور ارادہ وقت کے مقابلے میں بے دست و پا تھا۔

مغرب کے اس فلسفے کا گہرا اثر ہماری زندگی پر اس وقت پڑا جب کہ دورِ غلامی میں ہم نے میکالے کے فلسفۂ ترقی کی تقلید میں، جس کے نزدیک قوموں کا دولت مند ہونا ہی ترقی سے عبارت ہے، قطع نظر اس امر کے کہ افراد کے رشتوں کی کیا نوعیت ہے۔ نظامِ سرمایہ داری کے اصولِ ربا کو حلال قرار دے کر ابن الوقتی کا چلن اختیار کیا اور اس کی تنقید اور تردید کو خلافِ آدابِ غلامیٔ فرنگ، خلافِ مصلحت وقت تصوّر کیا، لیکن جب کچھ دنوں کے بعد، مغرب کی غلامی کے خلاف آزادی کا ایک ہمہ گیر جذبہ ابھرا، جس کا ایک بہت بڑا فکری مظاہرہ اقبالؔ کی شاعری میں بھی ملتا ہے، تو جہاں پیرویٔ مغرب

اور لارڈ میکالے کی امامت کا زور گھٹا، وہاں مغرب کے علوم کی طرف ایک تنقیدی نظر اور ایک اخلاقی جذبۂ اصلاحِ سرمایہ داری کا بھی پیدا ہوا۔ علامہ اقبال کی شاعری میں اخلاقیاتِ ملّی یا رموزِ بےخودی نے اسی جذبے کی راہ سے اپنی جگہ بنائی، اور ان کی پیروی روحی، اسی جذبۂ خیر کا ایک ادّعا ہے کہ حُبِّ ذات کو حُبِّ غیر سے اور ارتقا کو اخلاقِ انسانی سے ایک حسین ربط دینا چاہیئے، لیکن اس سلسلے میں اقبال نے داخلیت کی آزادی پر اس قدر زور دیا کہ کبھی کبھی تو یہ احساس ہوتا ہے کہ اُن کے نزدیک بھی صُوفیوں کی طرح عالم مُستعار اور وقت غیر حقیقی ہے اور جو کچھ ہے وہ خودی ہی خودی ہے ؎

اک تُو ہے کہ حق ہے اس جہاں میں
باقی ہے نمودِ سیمیائی

لیکن زندگی کے تلخ حقائق یہ بتاتے ہیں کہ عالم سخت کردار ہے اور مرکبِ زمانہ بڑا مُنھ زور ہے۔ ہم اپنی ہر خواہش کو اس پر لاد نہیں سکتے۔ وہ اپنے راکب کی آزادیٔ انتخاب کو محدود بھی کرتا ہے، اس سے انسان مجبور نہیں ہوتا ہے بلکہ یہ سیکھتا ہے کہ تسخیرِ فطرت، قوانینِ فطرت کی اطاعت میں ہے نہ کہ اس سے رُوگردانی یا چھوچھکے کی سحر آفرینی میں۔ زمانہ تغیّر و تبدّل ہی نہیں بلکہ ایک ارتقا (DEVELOPMENT) بھی ہے اور اس عمل سے کائنات کی کوئی بھی شئے آزاد نہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ غیر شعوری دنیا کا ارتقا غیر شعوری ہے اور شعوری دنیا کا ارتقا شعوری ہے۔ انسان اپنی داخلیت کی آزادی کو بروئے کار لاکر اپنے سماجی ارتقا پر اثر انداز ہو سکتا ہے، لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ سماجی ارتقا کی خارجیت کا کوئی نوٹس نہ لے، اس کے اصولِ ارتقا سے روگردانی کرے۔

تنہا انسان مجبورِ محض ہے۔ وہ آزاد، مشارکتِ غیر سے ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ اس کی داخلیت کی آزادی بھی مشارکتِ غیر ہی کی رہینِ منت ہے۔ چنانچہ زندگی کے آلام و مصائب کا مداوا اجتماعی صورتِ حیات ہی میں ممکن ہے اور حیاتِ اجتماعی کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا مسئلہ ضروریاتِ زندگی کے پورا کرنے، اس کے آرام و آسائش اور فراغت کی گھڑیوں میں اضافہ کرنے کا ہے تاکہ ذہنی مشاغل میں زیادہ سے زیادہ وقت دے سکے۔ اس کام کے لیے سائنس اور ٹیکنالوجی کے امداد کی جو ضرورت ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ اس کی زندگی کا دوسرا سب سے بڑا اور اہم مسئلہ فرد اور جماعت ہی کا نہیں کہ جماعت ہر فرد کو جامع ہے بلکہ فرد اور فرد کے درمیان مختلف النوع رشتوں میں حسن پیدا کرنے کا بھی ہے۔ اور وہی سب سے ٹیڑھا

مسئلہ ہے۔ کیوں کہ بزمِ انسانیت کا ہر فردِ بشر شعور اور قوتِ ارادی کی آزادی سے مُتصف ہونے کے باعث، خواہ اُس کی وہ آزادی مشارکتِ غیر ہی کا عطیہ کیوں نہ ہو، مقصود بالذات بھی ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ ہر فردِ بشر کی تکمیلِ ذات یا ارتقائے ذات مشروط ہے۔ تمام افراد کی تکمیل یا ارتقائے ذات پر، اور سوسائٹی اس مقصد کے حصول کا صرف ایک ذریعہ ہے، نہ کہ کوئی مقصود بالذات شے۔ چناں چہ اس نقطۂ نظر سے نہ تو ریاستی مطلقیت صحیح ہے اور نہ قومی مطلقیت جو ہیگل کا نظریہ ہے کہ اس سے ایک نیا جبر اسٹیٹ کا پیدا ہوتا ہے۔ اس کے برعکس معاشرے کی بنیاد آزاد مشارکت پر ہونی چاہیے اور اگر انسان نے ابھی تک یہ نہیں سیکھا ہے، یا یہ کہ سرمایہ دارانہ نظام کی آزاد مسابقت نے اس کی فطرت کو اپنے اصولوں میں کچھ ایسا ڈھال لیا ہے کہ وہ آج انفرادیت اور انفرادیت پرستی کا فرق معلوم کرنے سے قاصر ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ اُس کی فطرت کی اصلاح خارجی اور داخلی ذرائع سے نہیں ہو سکتی ہے۔ لیکن انسان کی اس آزاد مشارکت کو، مفادِ عامہ یا دولتِ عامہ ہی کے اُمور تک محدود رکھنا چاہیے اور اس کی کوشش کرنی چاہیے کہ اس کا پرچھاواں اس کی حریمِ ذات پر نہ پڑنے پائے، جہاں وہ مجرّد اور منفرد بھی ہوتا ہے۔ تکمیلِ ذات حصولِ آسائشِ زیست ہی میں نہیں ہے کہ انسان اُسی کے لیے ہمہ وقت مصروفِ عمل اور سرگرداں رہے۔ انسان کی ایک زبردست خواہش اپنی یکتائیت اور انفرادیت کو پانے اور اس کے اظہار کی بھی ہے، اور یہ وہ مقام ہے جہاں دوسرا اس کا شریک نہیں، وہاں وہ خلوت چاہتا ہے۔ یہ خلوت صرف فارغ البالی اور فراغتِ وقت ہی سے نصیب نہیں ہوتی ہے بلکہ اس کے لیے فراغِ تجرید اور ایک دلِ بے مُدّعا بھی چاہیے۔ جب انسان اس منزل پر پہنچتا ہے تو وہ از خود بہت سی خواہشوں کو ہاتھ کا میل سمجھ کر ترک کر دیتا ہے۔ احترامِ شخصیت اسی حریمِ ذات کے تقدّس سے پیدا ہوتا ہے، جہاں وہ مُنفرد، مجرّد اور آزاد رہتا ہے اور یہ ہمارے صوفیوں کا ایک عظیم اخلاقی ورثہ ہے کہ ظلم و استحصال تو در کنار، وہ داغِ محجوبی کی بھی تاب نہ رکھتے۔ یہ احساس کہ جب کسی فردِ بشر کی آنکھیں بارِ محجوبی سے جھکتی ہیں تو عرشِ کبریا کے پائے جھک جاتے ہیں، اخلاقی احساسات کی ایک اعلیٰ ترین صورت ہے،

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

چناں چہ یہی سبب ہے کہ صوفیائے کرام نے، خالق و مخلوق اور عبد و معبود کے رشتوں کے

بجائے محبوب اور حبیب کے رشتے کی بنیاد ڈالی اور اسی رشتے کو انسانوں کے درمیان رائج کرنے کی کوشش کی کہ عشق تکمیلِ ذات اور تفریدِ ذات، دونوں ہی کا ذریعہ ہے۔ عشق میں انسان اپنے کو کھوتا ہی نہیں بلکہ اپنے کو پاتا بھی ہے۔ عشق وصال ہی نہیں بلکہ فراق بھی ہے:

دم بدم با من و ہر لحظہ گریزاں از من

صوفی ہوں یا صوفی منش شعرا میں ان کے اس آئیڈیل، ان کی اس پاکیزگیٔ خیال کو بارہا نذرانۂ عقیدت پیش کر چکا ہوں اور اگر کسی کو یہ خیال ہے کہ جو انسانی فطرت کہ اس وقت موجود ہے، اُس سے یہ آئیڈیل دُور اور ناقابلِ حصول ہے، تو ان کی خدمت میں یہ عرض کروں گا کہ وہ اپنے مطالعۂ فطرتِ انسانی کو ذرا وسعت دیں۔ اسے اوّل تو اصولِ تغیّر اور اِرتقا سے محروم نہ رکھیں اور ثانیاً اسے فراموش نہ کریں کہ شعور اپنی فطرت مجبور پر بھی اثر انداز ہوتا ہے، جس نے ہواؤں کے رُخ موڑے ہیں، زمین کی کشش سے زور آزمائی کی ہے، ذرّات کے جگر توڑے ہیں، وہ اپنی فطرت پر بھی اثر انداز ہو سکتا ہے۔ بشرطیکہ وہ خارجی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ اپنی تو آگہی بھی حاصل کرے۔ خود آگہی کے مختلف درجات ہیں، جہاں کچھ لوگوں کو ایک تسکینِ خاطر اس بات سے ہے کہ فطرت ہمیں خود موت کے لیے تیار کرتی ہے اور آخر کار ہمیں اپنے جسم و جاں کو فطرت کے سپرد کرنا پڑتا ہے، وہاں کچھ دیوانوں کو اس آشوبِ آگہی ہی میں لذّت ملتی ہے کہ تسلسل حیات کو ہے نہ کہ فنا کو! اور وہ تسلسل عالمِ انسانی میں، عالمِ حیوانات سے مختلف ہے۔ عالمِ حیوانات میں وہ تسلسل تمام تر حیاتیاتی ہے اور انسانوں کے عالم میں وہ تمام تر حیاتیاتی ہی نہیں، بلکہ تمدّنی اور تہذیبی بھی ہے، اور جس کو کہ ہم بقائے حیات کہتے ہیں، وہ ممنونِ چشمۂ حیوان نہیں، حیاتِ خضر نہیں بلکہ ایک رقصِ شعلہ، ایک نشانِ کہکشاں سے عبارت ہے خواہ وہ مستعجل ہی کیوں نہ ہو۔ زندگی ایک اندھیرے سے دُوسرے اندھیرے میں چھلانگ لگانے کا نام نہیں بلکہ نشانِ انسانیت کو بلند رکھنے اور اس کی مہمات گوناگوں میں اپنے نقشِ قدم کو دوام دینے اور اپنے پیچھے روشنی کا ایک خط چھوڑ جانے میں ہے۔ جب کہ کوئی اس حوصلے سے زیست کرتا ہے تو پھر اس کو ایک شہیدِ راہِ عشق، ایک شہیدِ جستجو کا جنون سمجھ میں آتا ہے، خواہ اس کا حاصل کچھ بھی نہ ہو:

حاصل نہ پوچھ مشہدِ الفت کا بوالہوس
یاں پھل ہر اک درخت کا حلقِ بریدہ تھا

یہ حکایتِ الم الشجاع باصفا کی :

ایکو کو دار کھینچا ایکو کی کھال کھینچی

دَورِ حاضر کی نفس پروری اور گوسالۂ زر کی داوری میں بے معنی ہو تو ہو، لیکن جب بھی اور جہاں کہیں بھی شعوُر کی آزادی، خیال کی آزادی اور اعلانِ کلمۃ الحق کے باب میں بے باکی کی گفتگو ہوگی، تو وہ دَرویشانِ باصفا، اپنے اپنے سرِ بریدہ علم کیے ہوئے بطنِ ماضی سے اُبھریں گے اور اپنی اخلاقی جراءت، اپنی اولوالعزمی، اپنی دشت پیمائیِ جنوں، اپنے خلوص اور اپنی دردمندی سے ہماری راہِ حیات کو منوّر کرتے ہوئے نظر آئیں گے۔

مصحفی لکھتے ہیں کہ شاعری اور دَرویشی دوش بدوش راہ می رود۔ ایسا صرف اس لیے نہیں ہے کہ دونوں کا طریقِ فکر اور طریقِ احساس مماثل ہے، بلکہ اس لیے بھی ہے کہ حق جوئی اور حق گوئی اور مسلکِ عشق اور دَردمندی دونوں ہی کے درمیان مشترک ہیں اور دونوں ہی اپنی دُنیاوی خواہشات کے خون سے اپنے شعور اور خیال کا چراغ جلاتے رہتے ہیں۔

لیکن یہ حکایتِ الم الشجاع باصفا کی اس وقت کی ہے جب کہ درویش اعلانِ کلمۃ الحق میں واقعتاً بے باک تھا، جب کہ وہ فرمانِ شاہی لوٹا دیا کرتا، اور رُوشناسیٔ خلق پر فخر کرتا نہ کہ اس وقت کی عیب سے کہ اس نے خیر و شر کو اعتباری تصوّر کرکے سیاسی خموشی اختیار کی اور عالم کو حلقۂ دامِ خیال تصوّر کرکے اپنے دام و دِرم کا بیوپار یا مایاجال پھیلایا۔ اس وقت سے نہ صرف تصوّف کی اخلاقی قوت دَرویشوں سے جاتی رہی بلکہ تصوّف کی تحریک کا زوال بھی شروع ہوگیا۔ پھر کیا عجب جو شیخ علی حزیںؔ نے یہ بات از رُوئے حق ہی کہی ہو کہ " تصوّف برائے شعر گفتن خوب است "۔ کیوں کہ اس وقت سے تصوّف تو صرف شعر ہی کے ذریعے زندہ رہا ہے۔

اَب مَیں اپنے مضمون کے اس ابتدائی حِصّے کی طرف لوٹنا چاہتا ہوں، جہاں مَیں نے یہ کہا تھا کہ شاعر کا طرزِ فکر اور طرزِ احساس صوفیوں کے طرزِ فکر اور طرزِ احساس سے مماثل ہے، کیوں کہ مَیں نے یہ محسوس کیا کہ اس حِصّے کی وضاحت جیسی کہ کرنی چاہیے تھی، ویسی نہیں کی ہے۔

میں نے صوفیانہ طرزِ فکر اور طرزِ احساس میں، وجدانی لمعات، مشاہدے، مراقبے، ذوق و شوق اور کیف و مستی کو اہم قرار دیا ہے اور تخلیقِ شعر کی نفسیات کو سامنے رکھتے ہوئے ان چیزوں کو شاعر کے یہاں بھی تلاش کیا ہے۔ اس سلسلے میں وجدان کے ایک ڈانڈے کو جہانِ تخیّل سے ملایا ہے

وہاں اس کے دُوسرے ڈانڈے کو لاشعور سے ملایا ہے۔ جو فکر میں گہرائی، علامتی تصورات، مستی اور جوش پیدا کرتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ شعر گوئی ایک شعوری عمل ہے۔ ایمج IMAGE کو خیال اور زبان کی منطق میں ڈھالنا، جوش کو نظم و ضبطِ آہنگ کا پابند کرنا، یہ دونوں عمل شعوری ہیں۔ قطع نظر اس امر سے کہ بہت سی شاعری تمام تر عقل و منطق ہی کی روشنی میں کی جاتی ہے، لیکن ایسی چیزوں کا شمار منظومات میں کیا جاتا ہے، نہ کہ شاعری میں۔ ہر منظوم کلام شعر نہیں ہے۔ شعر کہلانے کے لیے کسی کلام میں اس کی تخیلی تخلیقیت کا پایا جانا ضروری ہے، چناں چہ اسی بنیاد پر اس کے عملِ تخلیق کو عملِ صناعی یا مرصع سازی سے ممتاز کیا گیا ہے۔ شعر روئیدہ ہوتا ہے ظلمت کدۂ لاشعور سے، اور جس قدر زیادہ احساس یا جذبہ قوی ہوتا ہے، اتنی ہی زیادہ گہرائی سے وہ روئیدہ ہوتا ہے اور وہیں سے وہ اپنی ممکنہ قوت اور صورت و معنی کی ممکنہ نامیاتی وحدت بھی ساتھ لاتا ہے۔ وہ پروان بے شک آفتابِ شعور ہی کی روشنی میں چڑھتا ہے کہ شعور ہی ایمج اور خیال، خصوص اور عموم، محسوس اور معقول کے تضاد کو دُور کرتا ہے اور شعور ہی تکرارِ آہنگ کے درمیان وقفۂ سکوت اور دورانِ آہنگ کو متعین کرتا ہے اور وہی اس کو طرح طرح کے سے اوزان مرصع کرتا ہے۔

شعور کا عمل اس سے آگے بھی ہے۔ وہ تنقیدِ مذاق اور تنقیدِ اظہار بھی کرتا ہے۔ وہ نہ صرف الفاظ ہی کو کاٹتا چھانٹتا ہے بلکہ جزو اور کل کے تناسب اور توازن کو بھی درست کرتا ہے۔

لیکن ان چیزوں کا اعتراف اس حقیقت کی تردید نہیں کرتا کہ شعر میں جو کیف و مستی، توجد، جذبہ اور جو حسنِ ایمائیت کہ استعارے اور رموز و علائم کے استعمال سے پیدا ہوتے ہیں، وہ دُنیائے لاشعور ہی کی دین ہوتے ہیں۔ ہر شعر پا بہ گِل ظلماتِ لاشعور میں ہوتا ہے۔ غیب اسی کا نام ہے اور نوائے سروش وہ جذبہ ہے جو اسے لاشعور کی دُنیا سے ابھارتا ہے۔ اور جب شاعری سے ان تمام عناصر کو حاجبِ معنی تصور کر کے ختم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، تو وہ صاف اور شفاف تو ضرور ہو جاتی ہے لیکن اس کا شمار کلامِ موزوں میں کیا جاتا ہے نہ کہ شعر میں۔ کیوں کہ اس سے اس کی وہ تخلیقیت، تہہ داری، گہرائی اور گیرائی ضائع ہو جاتی ہے، جو تخیل اور لاشعور اور جذبہ مل کر پیدا کرتے ہیں۔ شاعری کی دُنیا میں یہ دونوں اصولِ تخلیق اور مرصع سازی، آمد اور آورد، مختلف ناموں سے یاد کیے جاتے ہیں۔ کسی نے ایک کو رومانوی اور دوسرے کو کلاسیکی کہا ہے، تو نطشے نے تخلیقی یا رومانوی اصول کو DIONYSIAN اصول کا نام دیا ہے اور کلاسیکی یا

صناعی یا صفائی کے اصُول کو APPOLONIAN بتایا ہے اور یونان کے منظوم المیہ ڈراموں کی عظمت ان دونوں اصولوں کو متحد کرنے میں دیکھتا ہے۔

لیکن ہمارے یہاں جو ایک کافر صنفِ سخن غزل کی پائی جاتی ہے اور جس کی نظیر مغرب کے ادب میں کم ملتی ہے۔ اگر اس کی تفسیاتِ تخلیق کو مدِّ نظر رکھا جائے تو یہ ماننا پڑے گا کہ کیا بہ اعتبارِ نغمہ اور کیا بہ اعتبار رمز و کنایہ اور کیا بہ اعتبار وحدت تاثّر وہ اپولونین اصول کے مقابلے میں نسبتاً ڈایانیوشین ہے یا ہمارے متصوف شعرا کے الفاظ میں غیب یا بقول جدید لغات کے مطابق لاشعور کے گنج ہائے گراں مایہ اور اس آشوبِ جذبہ کی زیادہ پروردہ ہے جو تموّجِ خونِ آدم میں پنہاں ہے۔ عربی زبان میں شاعر غیب سے خبر لانے والے کاہن یا SOOTHSAYER کو کہتے تھے نہ کہ مہندس اور عالمِ طبیعات کو، اور وہ شاعر ہر خبر سے پہلے اپنے کو اسی کیفیت میں ڈالتا تھا جو شاعر کے غوطے یا صُوفی کے مراقبے اور حال سے مشابہہ ہے، اپنے کو اسی کیفیت میں ڈھالتا تھا جو شاعر کے غوطے یا صُوفی کے مراقبے اور حال سے مشابہہ ہے۔ شاعر کا شعور صرف عالمِ بےداری کا نہیں بلکہ عالمِ خواب، عالمِ بےخودی کا بھی ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے شاعری کو خواب کاری کا عمل بھی کہا گیا ہے، لیکن چوں کہ یہ ایک عمل خواب کاری ہے نہ کہ خواب ہے، اس لیے شاعر اپنے اس خواب میں بیدار اور اپنی بیداری میں خواب آلود ہوتا ہے۔ وہ آفتاب کا عکس ماہتاب میں اور عقل کا جلوہ فانوسِ محسوسات میں دیکھتا ہے۔ اس کا مسئلہ اجزائے پریشان کی الگ الگ حقیقتوں کے بیان کرنے کا نہیں ہے، بلکہ ان کو ایک وحدت میں پرونے کا ہے۔ اور چوں کہ عقلِ آدم کبھی کبھی مفادات کے بھی تابع ہو جاتی ہے، اس لیے وہ اس مہم کو بیشتر احساسات کی مدد سے سر کرتا ہے جو مفادات کے تابع ہونے سے انکار کرتے ہیں۔ بزمِ انسانیت میں وحدت بنیادی حیثیت سے احساسات کی ہے نہ کہ عقل کی۔ احساسات کی صداقت ناقابلِ تردید اور عقل کے فیصلے متنازعہ فیہ بھی ہوتے ہیں اور احساسات کی زبان مبہم تصوّرات، خیالی پیکروں، رمز و کنایہ کی ہوتی ہے۔ تخیل بے شک خالق ہے لیکن وہ کوئی بھی صُورت عدم سے تخلیق نہیں کرتا ہے۔ اس کا خزانہ معلومات لاشعور کی دُنیا یا دفینۂ حافظہ ہوتا ہے۔ شاعر اس دُنیا سے عجیب عجیب تلازمات، تشبیہات اور تمثیلات ہی پیدا نہیں کرتا، بلکہ جہاں ایک داخلی وحدت اپنے تجربات میں پیدا کرتا ہے، وہاں ایک داخلی وحدت اپنی ذات کی، عالم کے تمام مظاہر سے بھی پیدا کرتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ اس کا یہ علم داخلی اور احساساتی ہوتا ہے جس کا شمار

ایسے علوم میں نہیں کیا جا سکتا ہے جو خارجی معیار کے ہوتے ہیں، تاہم ایک جلائے تخیل، ایک مکرمت نفس اور ایک گداز قلب اس میں ایسا پایا جاتا ہے کہ اس کو نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا ہے، جب کوئی ہاتھ گولیوں کی باڑھ میں پھول کی طرف بڑھتا ہے، جب کوئی خنجر کسی رگِ گردن پر رُک جاتا ہے، جب کوئی بجلی کسی آشیاں سے لوٹ جاتی ہے، اور جب کوئی تیشہ کسی زندہ شاخ سے اُچھل پڑتا ہے، تو احساسات کا دائرہ خود بخود پھیل کر کائناتی وحدت اختیار کر لیتا ہے اور انسان یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ وجود کوئی مجرّد شے نہیں بلکہ محسوس شے ہے اور اس کی وحدت کا ادراک محسوسات کے ذریعے بھی کیا جا سکتا ہے۔

اور اگر دَورِ حاضر کا بے قلب دماغ جس نے تسخیرِ فطرت کا از تذلیل آدمیت کی قیمت پر خریدا ہے، احساسات کی دُنیا کو حریفِ دامِ زر، خلافِ شرعِ زر اور تخیل کو حریفِ عقل تصوّر کرتا ہے، تو اس سے کچھ شاعری ہی کو نہیں بلکہ انسان کو بھی ضرر ہے کہ اس کی زندگی مکرمتِ جذبہ، بالیدگیٔ احساسات اور ندرتِ تخیل کے بغیر نامکمل ہے۔

ہماری زندگی نورِ قاہرِ آفتاب ہی کی نہیں بلکہ اس ماہتاب کی بھی پروردہ ہے، جس سے ایک آشوبِ مدّ و جزر نہ صرف دریا ہی کو ہے بلکہ خونِ آدم کو بھی۔ یہ وحشتِ دل، یہ جنونِ عشق، "کہ اُڑتی ہے جس سے خاکِ رہگذر بہت" اسی زرد رُو ماہتاب سے ہے یاد رہے کہ LUNATIC اور LUNA کا ماخذ ایک ہے اور جس طرح کہ چاند کی روشنی کریم ہے نہ کہ قاہر، منعکس ہے نہ کہ راست، اسی طرح شعری وجدان کی روشنی بھی منعکس ہوتی ہے نہ کہ راست، نشاط آگیں ہوتی ہے نہ کہ نظارہ سوز۔

ہے فروغِ مہِ تاباں سے فراغِ کُلّی
دِل جلے پرتوِ رُخ سے ترے مہتاب میں ہیں (میرؔ)

اور کیا عجب جو شاعر، عاشق اور صوفی کو کچھ لوگ ماہ زدہ اسی لیے کہتے ہیں کہ وہ اپنے اپنے تفِ نالہ کا سُراغ اسی ماہ سے پاتے ہیں اور اسی کی طرف گھور گھور کر دیکھتے ہیں۔

اب آخر میں شاعری اور تصوّف کے ایک اور رشتے کا ذکر کروں گا جو غالباً ان سب پر بھاری ہے۔ صوفیوں کے حلقے میں سماع کو وسیلۂ قربِ الٰہی تصوّر کیا گیا ہے اور سماع کا جزوِ اعظم موسیقی ہے، جیسا کہ غالبؔ کہتے ہیں۔

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع ۔۔۔ گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

صناعی یا معانی کے اصول کو APPOLONIAN بتایا ہے اور یونان کے منظوم المیہ ڈراموں کی عظمت ان دونوں اصولوں کو متحد کرنے میں دیکھتا ہے۔

لیکن ہمارے یہاں جو ایک کا فرصنفِ سخن غزل کی پائی جاتی ہے اور جس کی نظیر مغرب کے ادب میں کم ملتی ہے۔ اگر اس کی نفسیاتِ تخلیق کو مدِّ نظر رکھا جائے تو یہ ماننا پڑے گا کہ کیا بہ اعتبارِ نغمہ اور کیا بہ اعتبار رمز و کنایہ اور کیا بہ اعتبار وحدتِ تاثر وہ آپولونین اصول کے مقابلے میں نسبتاً ڈایا نیوشین، یا ہمارے متصوّف شعرا کے الفاظ میں غیب یا پھر جدید لغات کے مطابق لاشعور کے گنج ہائے گراں مایہ اور اس آشوبِ جذبہ کی زیادہ پروردہ ہے جو تموّجِ خونِ آدم میں پنہاں ہے۔ عربی زبان میں شاعر غیب سے خبر لانے والے کاہن یا SOOTHSAYER کو کہتے تھے نہ کہ مہندس اور عالمِ طبیعات کو، اور وہ شاعر ہر خبر سے پہلے اپنے کو اسی کیفیت میں ڈالتا تھا جو شاعر کے غوطے یا صوفی کے مراقبے اور حال سے مشابہہ ہے، اپنے کو اسی کیفیت میں ڈھالتا تھا جو شاعر کے غوطے یا صوفی کے مراقبے اور حال سے مشابہہ ہے۔ شاعر کا شعور صرف عالمِ بے داری کا نہیں بلکہ عالمِ خواب، عالمِ بے خودی کا بھی ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے شاعری کو خواب کاری کا عمل بھی کہا گیا ہے، لیکن چوں کہ یہ ایک عملِ خواب کاری ہے نہ کہ خواب ہے، اس لیے شاعر اپنے اس خواب میں بیدار اور اپنی بیداری میں خواب آلود ہوتا ہے۔ وہ آفتاب کا عکس ماہتاب میں اور عقل کا جلوہ فانوسِ محسوسات میں دیکھتا ہے۔ اس کا مسئلہ اجزائے پریشان کی الگ الگ حقیقتوں کے بیان کرنے کا نہیں ہے، بلکہ ان کو ایک وحدت میں پرونے کا ہے۔ اور چوں کہ عقلِ آدم کبھی کبھی معادات کے بھی تابع ہو جاتی ہے، اس لیے وہ اس مہم کو بیشتر احساسات کی مدد سے سر کرتا ہے جو مفادات کے تابع ہونے سے انکار کرتے ہیں۔ بزمِ انسانیت میں وحدت بنیادی حیثیت سے احساسات کی ہے نہ کہ عقل کی۔ احساسات کی صداقت ناقابلِ تردید اور عقل کے فیصلے متنازعہ فیہ بھی ہوتے ہیں اور احساسات کی زبان مبہم تصوّرات، خیالی پیکروں، رمز و کنایہ کی ہوتی ہے۔ تخیل بے شک خالق ہے لیکن وہ کوئی بھی صورت عدم سے تخلیق نہیں کرتا ہے۔ اس کا خزانہ معلومات لاشعور کی دنیا یا دفینۂ حافظہ ہوتا ہے۔ شاعر اس دنیا سے عجیب عجیب تلازمات، تشبیہات اور تمثیلات ہی پیدا نہیں کرتا، بلکہ جہاں ایک داخلی وحدت اپنے تجربات میں پیدا کرتا ہے، وہاں ایک داخلی وحدت اپنی ذات کی، عالم کے تمام مظاہر سے بھی پیدا کرتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ اس کا یہ علم داخلی اور احساساتی ہوتا ہے جس کا شمار

ایسے علوم میں نہیں کیا جا سکتا ہے جو خارجی معیار کے ہوتے ہیں، تاہم ایک جلائے تخیل، ایک مکرمت نفس اور ایک گداز قلب اس میں ایسا پایا جاتا ہے کہ اس کو نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا ہے۔ جب کوئی ہاتھ گولیوں کی باڑھ میں پھول کی طرف بڑھتا ہے، جب کوئی خنجر کسی رگ گردن پر رک جاتا ہے، جب کوئی بجلی کسی آشیاں سے لوٹ جاتی ہے، اور جب کوئی تیشہ کسی زندہ شاخ سے اُچھل پڑتا ہے، تو احساسات کا دائرہ خود بخود پھیل کر کائناتی وحدت اختیار کر لیتا ہے اور انسان یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ وجود کوئی مجرد شے نہیں بلکہ محسوس شے ہے اور اس کی وحدت کا ادراک محسوسات کے ذریعے بھی کیا جا سکتا ہے۔

اور اگر دورِ حاضر کا بے قلب دماغ جس نے تسخیرِ فطرت کا راز تذلیل آدمیت کی قیمت پر خریدا ہے، احساسات کی دُنیا کو حریفِ دامِ زر، خلافِ شرعِ زر اور تخیل کو حریفِ عقل تصوّر کرتا ہے، تو اس سے کچھ شاعری ہی کو نہیں بلکہ انسان کو بھی ضرر ہے کہ اس کی زندگی مکرمتِ جذبہ، بالیدگیٔ احساسات اور لذائے تخیل کے بغیر نامکمل ہے۔

ہماری زندگی نورِ قاہرِ آفتاب ہی کی نہیں بلکہ اس ماہتاب کی بھی پروردہ ہے، جس سے ایک آشوبِ مدّ و جزر نہ صرف دریا ہی کو ہے بلکہ خونِ آدم کو بھی۔ یہ وحشتِ دل، یہ جنونِ عشق، "کہ اُڑی ہے جس سے خاکِ رہگذر بہت" اسی زرد رُو ماہتاب سے ہے یاد رہے کہ LUNATIC اور LUNA کا ماخذ ایک ہے اور جس طرح کہ چاند کی روشنی کریم ہے نہ کہ قاہر، منعکس ہے نہ کہ راست، اسی طرح شعری وجدان کی روشنی بھی منعکس ہوتی ہے نہ کہ راست، نشاط آگیں ہوتی ہے نہ کہ نظارہ سوز۔

ہے فروغِ مہِ تاباں سے فراغِ کُلّی
دِل جلے پرتوِ رُخ سے ترے مہتاب میں ہیں (میر)

اور کیا عجب جو شاعر، عاشق اور صوفی کو کچھ لوگ ماہ زدہ اسی لیے کہتے ہیں کہ وہ اپنے اپنے تفِ نالہ کا سُراغ اُسی ماہ سے پاتے ہیں اور اسی کی طرف گھور گھور کر دیکھتے ہیں۔

اب آخر میں شاعری اور تصوّف کے ایک اور رشتے کا ذکر کروں گا جو غالباً ان سب پر بھاری ہے۔ صوفیوں کے حلقے میں سماع کو وسیلۂ قربِ الٰہی تصوّر کیا گیا ہے اور سماع کا جزوِ اعظم موسیقی ہے، جیسا کہ غالب کہتے ہیں:

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع   کیا وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

اور یہی موسیقی رُوحِ شاعری بھی ہے نہ صرف اس لیے کہ یہ زبانِ جذبہ، فردوسِ گوش ہے، بلکہ اس لیے بھی کہ موسیقی کائناتی رشتوں کے ادراک کا لطیف ترین محسوساتی علم ہے۔ یہ ایک محسوس علمِ ریاضی ہے اور علمِ ریاضی ہی کلیدِ معرفتِ حقیقت ہے کہ اس کے ذریعے اجزائے پریشان کے باہمی رشتوں کو سمجھا جا سکتا ہے، چناں چہ مغرب کے مشہور فلسفی فیثا غورث نے اپنی مسٹی ازم یا تصوّف کی بنیاد علمِ ریاضیات ہی پر رکھی تھی۔ اب یہ بات دوسری ہے کہ کیا فیثا غورث اور کیا کانٹ، کیا صُوفی اور کیا عقلیئین، اُس شاہدِ مطلق کی جستجو اور خواہشِ دید میں دو چار قدم ہی چل کر تھک بیٹھے تن مارے

ہاں اہلِ طلب کون سُنے طعنۂ نایافت
دیکھا کہ وہ مِلتا نہیں، اپنے ہی کو کھو آئے

اور پھر اس واماندگیِ شوق میں انسان نے کیسی کیسی پناہ گاہیں نہیں تراشیں

دَیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنّا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

لیکن جہاں تک کہ اس ناظورۂ نظّارہ سوز، جوہرِ عرض و خیال، معنیٔ وقتِ دوام، سلسلۂ ہست و بُود، حاجبِ رازِ وجود کی جستجو، خواہشِ دید یا خواہشِ ادراک کے جذبے کا تعلّق ہے، وہ امر ہے کہ ذہنی زندگی کو طُول اسی جذبے کے سفر سے ہے جو کبھی ANTHROMORPHIC مشخص طریقِ فکر کے تحت راہِ عشق میں ہے، تو کبھی اس سے آزاد راہِ عقل میں گامزن ہے۔ اس کا یہ شوقِ سفر کبھی واماندگی سے کم ہونے کا نہیں، کیا عجب جو سائنس کی برکتوں اور جدید نفسیات کی تحقیقات سے اور نئی راہیں اس سفر کے لیے کھُلیں۔

آزاد نظم کا موجودہ تجربہ

ہماری شاعری میں آزاد نظم کا تجربہ جس نے ہماری نظم کو ہر قسم کی پابندی اور معنویت سے آزاد کر دکھا ہے، کوئی ایسا انوکھا واقعہ نہیں ہے جسے ہم نئی نسل کی تلوّن مزاجی یا غرابت پسندی کا نتیجہ قرار دیں، بلکہ ایک منطقی نتیجہ ہے۔ اس سلسلۂ فکر کا جس کی ابتدا اس رُومانی فکر سے ہوتی ہے کہ شاعری کا سرچشمہ آہنگ اور ہارمونی نہیں جس سے وزن پیدا ہُوا ہے، بلکہ تخیئل ہے۔ انگلستان میں یہ بات دَرڈس ورتھ نے کہی۔ اور ہمارے یہاں اس خیال کا اعادہ مولانا حالیؔ نے کیا۔ مگر کولرج نے ورڈس ورتھ سے اختلاف کرتے ہوئے جہاں شاعری کو نثر سے ممیّز، بلحاظ زبان اور ہیئت، دونوں کیا وہاں اس بات پر خاص طور سے زور دیا کہ شاعری کی رُوح موسیقی ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ کسی خاص نظامِ وزن کو یہ کہہ کر تو مسترد کیا جا سکتا ہے کہ یہ زیادہ نغمہ زا نہیں ہے، لیکن وزن کو اصولاً مسترد نہیں کیا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ موسیقی سے شاعری کا اتنا ہی گہرا تعلق ہے جتنا کہ تخیئل کا۔ لیکن ہمارے مولانا حالیؔ نے ان ساری باتوں کی وضاحت کے بغیر یہ بات کہی کہ وزن نفسِ شعر سے خارج میں ہے اور شعر کے لیے صرف تخیئل مقدم ہے۔

جب کبھی بھی کوئی ایسا زمانہ آیا ہے کہ صرف کلامِ موزوں کو لوگ شعر تصوّر کرنے لگے ہیں، تو اربابِ ذوق کی طرف سے اس بات کی یاد دہانی کی گئی ہے کہ شعر کلامِ مخیئلہ ہے نہ کہ کلامِ موزوں۔ لیکن یہ ایک پیرایۂ بیان ہے اس بات پر زور دینے کا کہ شاعری صرف کلامِ موزوں نہیں بلکہ موزوں مخیئلہ ہے۔

اسی طرح جب تخیئل کے بجائے استدلال اور منطق کو شعر میں راہ دی جاتی ہے تو اس وقت یہ کہا جاتا ہے کہ کلامِ مخیئلہ، کلامِ بُرہانی سے مختلف ہوتا ہے۔ چناں چہ کولرج نے تخیئل اور موسیقی پر زور دے کر، شاعری کو ان دونوں خطرات سے بچانے کی کوشش کی۔ اگر ایک طرف اُس نے اسے تُک بندی اور قافیہ پیمائی کی زد سے بچایا ہے تو دوسری طرف ان

لوگوں کے تصرّف سے، جو اپنی منطقی یا فقہی فکر کو کلام موزوں کی صورت میں پیش کرتے ہیں اور اس کے شعر سمجھے جانے پر اصرار کرتے ہیں۔

حالی نہ تو کولرج کی طرح قوتِ متخیلہ کو قوتِ استدلال سے ممیّز کر کے اسے کوئی وجدانی تخلیقی قوت بتاتے ہیں اور نہ اس حقیقت ہی کو تسلیم کرتے ہیں کہ شاعری کا موسیقی سے گہرا تعلق ہے۔ اس کے برعکس وہ قوتِ متخیلہ کو یا تو قوتِ حافظہ کا ایک مخصوص طریقِ کار بتاتے ہیں جو معلوماتِ سابقہ میں الٹ پھیر کیا کرتی ہے، یا پھر ایک ایسی قوت، جو مشاہدات سے اخلاقی سبق اخذ کیا کرتی ہے۔ ان دونوں صورتوں میں ان کی تعریف کا کلامِ متخیلہ کلامِ برہانی سے ممیّز نہیں ہو پاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس خیال کو یوں ادا کیا جا سکتا ہے کہ ان کے یہاں معقولات کو نظم کرنا (وزن میں پیش کرنا) معیارِ شعر کے خلاف نہیں ہے۔ چناں چہ جب اس سیاق و سباق میں وہ وزن کو نفسِ شعر سے خارج میں تصوّر کر کے، اپنے اس خیال کی وکالت کرتے ہیں کہ شاعری کی زبان روزمرہ اور محاورے سے قریب تر ہو۔ اور اس کی نحوی ترکیب بھی نثر کی سی ہو، تو پھر ان کے پاس نثر سے شعر کو ممیّز کرنے کا کوئی دوسرا عنصر بجز اس کے باقی نہیں رہتا ہے کہ کلام موزوں پُرجوش ہو، لیکن چوں کہ نثر بھی پُرجوش لکھی جاتی ہے اس لیے یہ وجہ امتیاز بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔

چنانچہ حالی نے وزن کو نفسِ شعر سے خارج میں اس لیے تصوّر نہیں کیا کہ وہ پُرانے اوزان کو مسترد کر کے ہماری شاعری کو نئے آہنگ سے ہم کنار دیکھنا چاہتے تھے، بلکہ اس لیے کہ وہ شعر کو نثر سے قریب دیکھنے کے خواہاں تھے۔ لیکن ہوتا یہ ہے کہ جو چیز کسی عمل کے نتیجے میں مطلوب نہیں ہوتی ہے، وہی برخلاف خواہش پھوٹ پڑتی ہے۔ وزن کو نفسِ شعر سے خارج میں دیکھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ کچھ لوگوں نے نئے اوزان وضع کیے اور ہماری شاعری میں نئے اوزان کے تجربات کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا۔ چنانچہ جب ہمارے رومانی شعرا سرِ محفل آئے تو انھوں نے شاعری کا رشتہ موسیقی سے از سرِ نو استوار کیا اور ہر طرح کے راگ اور ساز استعمال کیے۔ دوسرا فرق یہ پیدا ہوا کہ انھوں نے قوتِ متخیلہ کا رشتہ وجدان اور احساسات کے ساتھ جوڑا اور حالی کے ناجرانہ اخلاق کو بالائے طاق رکھتے ہوئے انسانی رشتوں اور فطرت کے راگ گائے۔ ہماری شاعری نے اس رومانی دور میں پرانی بندشوں اور پرانے اقدار سے بغاوت کر کے بہت کچھ حاصل کیا، لیکن ہر بغاوت حشو و زواید، افراتفری اور عدمِ تنظیم بھی اپنے ساتھ لاتی ہے، چناں چہ ہماری شاعری کی رومانی بغاوت

بھی ان اثرات سے آزاد نہیں رہی۔

قافیہ سے آزادی نے ہمارے یہاں غیر مقفیٰ نظموں کو جنم دیا۔ چوں کہ قافیہ لازمۂ وزن نہیں ہے اس لیے غیر مقفیٰ نظم یا بلینک ورس کسی صورت سے بھی خارج از تقییداتِ شعر نہیں ہے۔ لیکن چوں کہ ہمارے یہاں قافیہ کے بغیر وزن کو مکمل تصور نہ کیا جاتا، اس لیے اس کا نغمہ بہت دنوں تک اجنبی رہا۔ کیوں کہ ہمارے کان اس کے نغمے سے آشنا ہی نہ تھے، مزید یہ کہ ہمارے یہاں بلینک ورس کا نہ تو کوئی شیکسپیئر تھا اور نہ ملٹن کہ اس کو مسند نشینِ شعر کرتا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس پر طرح طرح کے اعتراضات کیے گئے۔ اس کے غیر مساوی مصرعوں پر اُشتر کی دُم کی پھبتی کسی گئی اور کچھ لوگوں نے تو اسے کلامِ موزوں کے زُمرے ہی سے خارج کر دیا۔ کیوں کہ ہمارے یہاں نظم میں مصرعوں کا مساوی الارکان ہونا لازمی سمجھا جاتا۔ ایسا نہ ہوتا کہ کوئی بحر اختیار کر لی اور اس میں گفتگو کرتے چلے گئے، بلا اس تقیید کے کہ ہر مصرع مساوی الارکان ہو۔ سچ تو یہ ہے کہ بلینک ورس میں مصرعے نہیں بلکہ سطریں، بند نہیں بلکہ ٹکڑے ہوتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود راشد کی بلینک ورس نے ایک اثر اور مقام پیدا کیا اور اب اس صنف نے ایسی جگہ بنا لی ہے کہ اس کو مسترد نہیں کیا جا سکتا ہے۔

دُوسری آزادی یہ نظر آئی کہ قدیم نظموں کی ہیئت ترک کر کے، مغربی نظموں کی ہیئت اپنائی گئی۔ قافیے کا التزام بدل گیا۔ بند کا تصور بدل گیا، ایسی نظموں کو قدیم نظموں کے معیار سے نہیں جانچا جا سکتا ہے، کیوں کہ ان نظموں کی ساخت میں جو نامیاتی وحدت ہے، وہ قدیم طرز کی ان نظموں سے بالکل مختلف ہے جو مثلث، مربع، مخمس، مسدس، ترکیب بند اور ترجیع بند قسم کی نظموں میں ملتی ہے۔ چناں چہ جوشؔ کی نظمیں ان معنوں میں جدید نہیں ہیں جن معنوں میں کہ فیضؔ کی نظمیں ہیں۔ ہمارے چند نقاد بعض اوقات اس فرق کو بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں۔ جدید نظم، جدید صرف موضوع کے باعث نہیں بلکہ ہیئت کے باعث بھی ہے، چناں چہ یہ اسی غلط فہمی کا نتیجہ ہے کہ ہمارے بعض احباب نظیر اکبر آبادی کو جدید نظم کا بانی سمجھتے ہیں۔

ہماری جدید نظموں کی یہ ہیئت نامیاتی ہے جیسا کہ اُوپر کہا گیا ہے۔ یہ اصطلاح حیاتیات سے اخذ کی گئی ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ نظم اپنی اندرونی قوت سے (یہ اندرونی قوت اصل میں شاعر کی رُوح کی قوت ہوتی ہے) بالیدہ ہوتی ہے، جس طرح ایک پودا بالیدہ ہوتا ہے، دوسری خصوصیت یہ ہے کہ نامیاتی ہیئت کے تمام اجزا کُل سے اور کُل اپنے اجزا

سے اس طرح مربوط ہوتا ہے کہ کسی بھی جزو کو کل کو متاثر کیے بغیر ہٹایا نہیں جا سکتا ہے
تیسری خصوصیت یہ ہے کہ ایسی نظم کو اس کے اجزا میں نہیں بلکہ کل کی حیثیت سے ہی سمجھا
جا سکتا ہے اور اس سے زیادہ اہم یہ بات ہے کہ جزو کے انبساط کو کل کے انبساط کے
ساتھ اور کل کا انبساط اس کے تمام اجزا کے انبساط کے ساتھ مربوط ہونا چاہیے۔ بسا اوقات
ایسی پوری نظم کوئی استعارہ ہوتی ہے، اردو میں اس کی مثال فیض کی نظم "تنہائی" اور "درد کے
شجر" سے دی جا سکتی ہے۔ یہ دونوں نظمیں سمبالک معنی بھی رکھتی ہیں۔ جدید اردو شاعری میں اس
طرح کی جتنی بھی نظمیں لکھی گئی ہیں، اس سے نظم کی ہیئت کا ایک نیا تصور پیدا ہوا ہے۔ اس کے
برعکس قدیم نظموں کی ہیئت یا تو تشریحی ہے، یعنی ایک ہی حقیقت کو مختلف پہلوؤں سے پیش
کرنے کی ہے یا پھر ترجیعی ہے۔ ہماری قدیم نظموں میں حکایت کو نظم کرنے یا کسی قصے کی صورت
میں اپنے خیالات کا اظہار کرنے کا طریقۂ کار بھی ملتا ہے، لیکن یہ جدید تاثراتی، فکری رنگ جس
میں تغزل کا عنصر غالب ہوتا ہے، قدیم نظموں میں شاذ و نادر ہی نظر آتا ہے۔ یہاں میں نے ان
رومانی نظموں کا تذکرہ نہیں کیا، جو خالصتاً داخلی رنگ میں ڈوبی ہوئی، شاعر کے وفورِ جذبہ کی ترجمان
ہیں۔ بہر حال کہنے کا مقصد یہ کہ ہماری شاعری کا یہ قیمتی سرمایہ اسی آزادی سے وجود میں آیا جو ہمارے
شعرا نے ہیئت، ساخت، بناوٹ کی دنیا میں استعمال کی۔ یہ دونوں آزادیاں ہمارے حقیقی
شاعروں کے یہاں تو شعریت سے ہم کنار رہیں لیکن جن کے یہاں شاعری کا ملکہ قوی نہ تھا، وہ
اس آزادی سے گمراہ بھی ہوئے، انھوں نے داخلی اور خارجی، دونوں طرح کی تنظیموں سے گریز
کرتے ہوئے شاعری کو اپنی جی نیئس کے اظہار کا ایک وسیلہ تصور کر لیا چلیے ان کی جی نیئس
بھی قابلِ برداشت ہے، لیکن اسی زمانے میں سرریلزم کی تحریک سے متاثر ہو کر ایسی نظمیں
کہی جانے لگیں جو انتشارِ ذہن کے ساتھ ساتھ انتشارِ ہیئت کی بھی شکار ہیں اور ان کا یہ انتشار
اس دلیل سے مستحسن نہیں گردانا جا سکتا کہ ان کا مقصد لاشعور کے انتشار کو جلوۂ حیرت میں تبدیل
کرنا ہے، کیوں کہ شعر گوئی ہذیان اور مینیا، دونوں سے مختلف ہے۔ شاعری صرف نظمِ حرف و
صوت نہیں، بلکہ تنظیمِ جذبہ اور اظہارِ خیال کی بھی شے ہے۔ شعر گوئی مریض انسان کا مشغلہ
نہیں بلکہ ایک صحت مند انسان کا شعوری عمل ہے، یہ ایک فن بھی ہے نہ کہ صرف ایک
میڈیم۔ میرا مقصد کسی جی نیئس کی ہمت شکنی نہیں ہے، کیوں کہ جی نیئس ہی بڑا شاعر ہوتا ہے
بلکہ یہ بتانا مقصود ہے کہ جی نیئس نارمل سے پست تر نہیں، بلکہ نارمل سے بلند تر ہوتا ہے۔ وہ زیادہ
حساس اور باشعور ہوتا ہے، اور یہی شے اسے نظم و ضبط کی طرف لے جاتی ہے، کیوں کہ وہ جس
قدر زیادہ اپنے احساسات اور شعور کی نوعیت پر سوچتا ہے، اتنا ہی زیادہ اس کو یہ احساس

سنتاتا ہے کہ وہ اپنی ذات سے تو کچھ نہیں، وہ تو صرف انسانی رشتوں کا ایک مجموعہ ہے۔ ہاں اس مجموعے کی وحدت اس کی ذات کی موضوعیت سے ضرور قائم رہتی ہے، لیکن یہ موضوعیت انسانی رشتوں کا بدل نہیں ہے۔ بات تو اسے انسانی رشتوں ہی کی کرنی ہے اور اس زبان میں کرنی ہے جو مراسلے اور مکالمے کی زبان ہے اور اس زبان میں ابہام بھی ہے، اور اجمال بھی۔ لیکن شعر میں یہ باتیں اسی وقت مزہ دیتی ہیں، جب کہ وہ ابہام اور اجمال شعوری ہو نہ کہ غیر شعوری، یہی حال علامتوں کے استعمال کا بھی ہے۔ اگر ہمیشہ پرانی علامتیں ہی استعمال کی جاتی رہیں تو پھر نئی علامتیں کبھی بھی جنم نہ لیں گی، چناں چہ بڑا شاعر نہ صرف پرانی علامتوں ہی کو نئے معنی دیتا ہے بلکہ نئی علامتیں بھی استعمال کرتا ہے، لیکن وہ ایسی ہی علامتیں استعمال کرتا ہے جن کا کوئی معروضی حوالہ ہوتا ہے۔ شاعری کی زبان کتنی ہی پر اسرار اور مبہم کیوں نہ ہو، وہ زبان کی اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کر سکتی ہے کہ بالآخر وہ افہام و تفہیم کی شے ہے۔ وہ صرف اظہار نہیں، بلکہ ابلاغ کی شے ہے۔

چوں کہ یہ ساری گفتگو اس لاشعور کے بارے میں ہے جس کے اظہار سے ہماری نظم خواب کی تکنیک سے ہم کنار ہوئی، جہاں ہر علامت ایک کھلا دھوکا دیتی ہے۔ دکھاتی کچھ اور سمجھاتی کچھ اور ہے۔ جہاں ابہام کسی اجمال کی تصویر نہیں، بلکہ کسی ناکردہ گناہ کی حسرت کی تصویر ہے، جہاں شاعر کی ذات خود اس پر ظاہر نہیں۔ مجھے یہ خطرہ پیدا ہو رہا ہے کہ کہیں میری اس بات سے کچھ لوگ یہ پا نہ جائیں کہ میرا اشارہ میراجی کی شاعری کی طرف ہے، اس لیے اس خطرے کو ٹالنے کے لیے مجھے کھل کر سامنے آنا پڑتا ہے۔ میراجی شدید فنی تھے، وہ ہر لفظ ناپ اور تول کر رکھتے تھے۔ ان کی شاعری لاشعوری نہیں بلکہ شعوری تھی۔ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے اپنے کو ایک سادھو کی طرح صندوق میں بند کر رکھا تھا، لیکن انھوں نے اس صندوق کی کنجی بھی لوگوں کو دے رکھی تھی۔ میراجی کو سمجھنا مشکل ہے لیکن ناقابلِ فہم نہیں ہے۔ انھوں نے جابجا ایسی علامتیں بھی استعمال کی ہیں جو شخصی ہیں۔ مثلاً اونچا مکان، لیکن اس کے باوجود ان کا کلام نفسیاتی تجزیے کے اس معروضی عمل کا حامل ہے۔ جہاں ہر شے منطقی ہے۔ چناں چہ اس نسبت سے وہ ایک اچھے نثر نگار اور مفکر ہیں۔ اور جو کچھ کہ انھوں نے جنسی نفسیات کے تعلق سے کہا ہے، وہ اس تشویش سے آزاد نہیں کہ انسان کو صحت مند ہونا ہے۔ اس لیے میراجی کے کلام پر نہ تو یہ اعتراض درست ہے کہ وہ ناقابلِ فہم ہے اور نہ یہ اعتراض ہی درست ہے کہ ان کے دل میں انسانیت کا درد نہیں، بلکہ اپنی ناآسودہ جنسی زندگی کا درد تھا۔ ان کی شاعری پر بنیادی اعتراض اس کے کم شاعرانہ ہونے کا ہے۔ وہ شاعری سے زیادہ شاعری

کے تجربات میں کھو گئے۔ میرے اس بیان سے اب یہ بات واضح ہو جائے گی کہ نئی نسل کے وہ شعرا، جو میراجی کو اپنا گرو سمجھتے ہیں، میراجی سے کوئی اور شے بجز اس کے قدر مشترک نہیں رکھتے کہ میراجی کے یہاں ابہام شعوری اور فن کارانہ ہے اور ان کے یہاں ابہام بے شعوری، اور غیر فن کارانہ ہے۔

آج کے وہ نئے کوملیس حضرات جو اپنی ذات دریافت کر رہے ہیں، وہ انسانیت کے دکھ درد اور تہذیب کے حسن و قبح سے اپنے کو بے نیاز بتاتے ہیں، کیوں کہ ان کا دعویٰ ہے کہ وہ عالمِ شعور اور تاریخ کے شاعر نہیں بلکہ ماقبلِ شعور کے شاعر ہیں اور اس فطرت کے ساتھ متحد ہیں، جو وقت اور تاریخ سے بے نیاز ہے۔ ظاہر ہے کہ جب ان کی شاعری عالمِ شعور اور عالمِ انسانیت کی نہیں، بلکہ ماقبلِ شعور کی یعنی حیوانی زیست کی شاعری ہے تو اس کی زبان بھی ویسی ہی ہونی چاہیے۔ یہی سبب ہے کہ وہ زبان کے ہر اس تصور سے آزاد ہیں جو معنویت، منطق، اور قواعد و ضوابط سے تعلق رکھتا ہے۔ بظاہر وہ لفظ استعمال کرتے ہیں لیکن یہ الفاظ کسی معنی کی علامت نہیں ہوتے ہیں۔ وہ کچھ معنی رکھنے کے لیے نہیں ہوتے ہیں بلکہ وہ ہوتے ہیں جس طرح کہ کوئی شے ہوتی ہے۔ ان نظموں میں ہر لفظ کوئی شے ہے نہ کہ کسی معنی کی کوئی علامت۔ ظاہر ہے کہ جب اشیا کو صفحۂ قرطاس میں بکھیرا جائے گا تو یہ عمل پڑھنے کا نہیں، بلکہ دیکھنے کا ہوگا۔ چناں چہ ان کی نظمیں مکاں میں دیکھنے کی ہوتی ہیں نہ کہ زماں میں پڑھنے کے لیے۔ اس نئی نظم کے تصور کی وضاحت ایک انگریزی نظم میں اس طرح کی گئی ہے:

A poem should not mean
But be
Dumb,
As old Medallions to the thumb,
Silent,
As the sleeve-worn stone,
A poem should be wordless
As the flight of words.

آزاد ترجمہ:

نظم کو معنی سے کیا تعلق! اس کو بس ہونا چاہیے
وہ گونگی ہوتی ہے، اس کو گفت گو سے کیا ربط

نظم کو خاموش ہونا چاہیے
جیسے انگشتانے کی کوئی تصویر
نظم بے الفاظ ہوتی ہے جیسے
پرندے کی پرواز

تشبیہ خوب صورت ہے لیکن کیا پرندے بے پر کے اڑتے ہیں؟ آیئے اب یہ دیکھیں کہ ہمارے اپنے یہ کولمبس شعرا، الفاظ سے بے الفاظ نظمیں کیوں کر تعمیر کر رہے ہیں، پوری نظم نقل کرنے کی تاب نہیں، صرف ایک بند پیش خدمت ہے:

چینی کی طشتریوں میں کچھ سبھی ہیں ریکھائیں
چھوٹے چھوٹے خانے
ہر خانے میں آنسو
بھیگی رات کے ٹکڑے
تم نے سب کو پتھرائی آنکھوں سے دیکھا
ماضی یاد نہ آیا

سوال یہ نہیں ہے کہ یہ نظم کس کی ہے اور وہ کوئی صحیح معنوں میں شاعر بھی ہے کہ نہیں۔ بلکہ یہ ہے کہ اس طرح کی نظمیں ہمارے رسالوں میں آئے دن شائع ہوتی رہتی ہیں، اور جس طرح کسی مجذوب سے متاثر ہو کر لوگ اس کی آؤ بھگت کرنے لگتے ہیں، اسی طرح ایسے مجذوب شاعروں کی بھی آؤ بھگت کرنے والے لوگ پیدا ہو جاتے ہیں۔ ایسی نظموں کے لیے کسی کاوش کی ضرورت نہیں پڑتی ہے، قلم خود بخود لکیریں بناتا چلا جاتا ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی درست نہ ہوگا کہ اس جدیدیت میں گرفتار ہمارے سبھی نوجوان شعرا ہیں۔ ان میں سے صرف چند ہیں جو بے معنی لفظ اور نظمیں کاغذ پر بناتے ہیں۔ ان میں سے چند کچھ ایسے بھی ہیں جو فلسفۂ وجودیت کے زیر اثر اس خیال کے حامی ہیں کہ زندگی بے معنی ہے۔ لیکن ان کی نظمیں زندگی کی معنویت کی تردید کرتے ہوئے بھی بامعنی ہوتی ہیں لیکن ان کے یہاں بے چارگی، بے بسی، اکتاہٹ وغیرہ کی ایسی یکسانیت ملتی ہے کہ ایک کی نظم دوسرے کی نظم سے پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ جہاں تک کہ ہیئت کا تعلق ہے، آخر الذکر گروہ کی نظمیں بیشتر بلینک ورس میں ہیں۔ کبھی کبھی مقفیٰ صورت میں بھی نظر آتی ہیں۔ حتیٰ کہ غزل کی صورت میں بھی نظر آتی ہیں، لیکن وزن کے ایک کھٹکے اور نئے قافیوں کے استعمال کے علاوہ ان میں کوئی نغمگی نہیں ملتی ہے۔

یورپ میں جس آزاد نظم کی ابتدا لافورگ اور پال ورلین نے کی تھی، اس کا مقصد

نظم اور نثر کے فرق کو مٹاتے کا نہ تھا بلکہ پرانے اوزان کے قید و بند سے آزادی حاصل کر کے زیادہ سے زیادہ نغمگی پیدا کرنے یا شاعری کو موسیقیت سے قریب تر لاتے کا تھا۔ لیکن اس کی نقالی نے ہمارے یہاں کچھ اور ہی گل کھلائے ہیں۔ شاعری نہ صرف بُری نثر بن گئی بلکہ بے معنی بھی ہو چلی۔ یہ نثاجیت اس تہذیب شکن رُجحان کی حامل ہے جس نے زندگی میں ہپی اور ڈرٹی گروپ کو پیدا کیا ہے۔

"جدیدیت" کے ان علم برداروں کا ایک دعویٰ یہ بھی ہے کہ ان کی نظموں میں موسیقی خاموش ہے، اسے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کی خدمت میں یہ عرض ہے کہ ہمارا دماغ ہمارے حواس کا محتاج ہے اور ہم کسی بھی ایسے فوق الحس ریڈیائی اسٹیشن کی لہریں گرفتار کرنے سے معذور ہیں، جو ٹیلی پیتھی کے ذریعے وہ ہمارے ذہنوں میں منتقل کرنا چاہتے ہیں۔ افلاطون کی تعریف کے شاعر مجذوب یقیناً ہوتے ہیں لیکن وہ گرفتارِ آوازِ سروش ہوتے ہیں نہ کہ شیطان۔ اور اگر جدید شاعری کی اس بے راہ روی کا جواز، یورپ کی جدید شاعری کے راہ نما موسیو بودلیئر کے اس معرفت انگیز جملے میں تلاش کیا جا رہا ہے کہ "ہر بڑی شاعری احمقانہ ہوتی ہے" تو اس سے یہ بات کہاں ثابت ہوتی ہے کہ ہر احمقانہ شاعری بڑی شاعری ہوتی ہے یا یہ کہ ہر چھوٹی شاعری بھی احمقانہ ہوتی ہے۔

جدید اور جدید تر شاعری

"جدید"، "جدیدیت"، اِس قسم کے جتنے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں، اُن کے اصلاحی معنی ہیں۔ ہر چند کہ لغوی حیثیت سے جدید کے معنی نئے کے ہیں، لیکن اصلاحی معنی مختلف ہیں۔ اس کا ایک تاریخی حوالہ ہے۔ تاریخ کا کوئی بھی طالب علم جانتا ہے کہ ماڈرن یورپ کے کیا معنی ہیں۔ یہ لفظ سترھویں صدی کے اس یورپ کے بارے میں استعمال کیا جاتا ہے، جس نے نشاۃ ثانیہ اور پروٹسٹنٹ تحریک کے جلو میں نئے سائنسی علوم و فنون سے استفادہ کرتے ہوئے قدیم جاگیردارانہ عہد کے نہ صرف سکونی تصوّرِ حیات و کائنات کو رَدّ کر دیا تھا، بلکہ استناد پرستی کے خلاف انفرادی ضمیر اور عقل کی پرستش شروع کر دی تھی۔ فلسفے میں اس کی بنیاد ڈیکارٹ کے طریقِ تشکیک نے رکھی۔ جب یورپ صنعتی اور بورژوا انقلاب سے دوچار ہوا تو اس جدیدیت کی شاخیں اور بہت سے عمرانی علوم میں پھیل گئیں۔ چناں چہ انیسویں صدی میں اس کا کام خیالات کو ایسے ماخذ سے آزاد کرنا تھا جن پر بحث عقلی حیثیت سے نہ کی جا سکتی ہو۔ اسی عقل پسندی کی رَو میں ترقّی کا فلسفہ بھی پیدا ہوا جس کا مفہوم بہت دِنوں تک مُبہم رہا۔ کوئی عقل کی ترقّی کو ترقّی کہتا تو کوئی اخلاق کی تکمیل کو۔ انگلستان کے انتہا پسند مفکّرین نے، جن میں ایک لارڈ میکالے بھی تھا۔ منطقی عقائد کے تحت معاشرے کی مادّی خوش حالی کا نام ترقّی رکھا۔ حالؔی نے اسی فلسفۂ ترقّی کو اپنایا اور اس کا اعتراف کیا ہے کہ انھوں نے اس کا تصوّر لارڈ میکالے سے لیا۔

چوں کہ حالؔی ہی کے زمانے میں ہمارے یہاں جدید کا لفظ اصطلاحی تصوّر سے استعمال کیا جانے لگا۔ ہر چند کہ اس لفظ کو اصطلاحی معنوں میں انھوں نے خود استعمال نہیں کیا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ وہیں سے اس کے سرے کو پکڑنے کی کوشش کی جائے۔ لیکن اس سے پہلے یہ بتانا ضروری ہے کہ سرسیّد اور حالؔی سے بہت پہلے غالبؔ مشرق کو مغربیانے کے حامی ہو چکے تھے۔ انھوں نے یورپ کی جدید صنعت، وہاں کے سائنسی

انکشافات اور ایجادات کا اپنے معاشرے کی تعمیرِ نو کے لیے استقبال کیا۔ ماضی پرستی کو مُردہ پرستی کا نام دیا اور ایک عالمی وحدت کا تصوّر پیش کیا۔

۱۸۵۷ء کی جنگ کے دس گیارہ سال کے بعد جب سرسیّد انگلستان گئے اور وہاں سے لوٹ کر آئے تو وہ مشرق کو مغربانے کے زبردست مؤیّد بن گئے۔ اور اس عمل کو مذہبی اور ادبی اقدار کی دُنیا میں بھی وسعت دی۔ استناد کو عقل اور اقوالِ الٰہی کو فعلِ الٰہی کے تابع کیا۔ آزادیٔ خیال کی زبردست حمایت کی۔ فرد کے ضمیر کی آزادی اور عقل کا جھنڈا بلند کیا۔ رہن سہن اور بود باش میں بھی مغربی وضع کی تلقین کی۔ ادب میں سادگی اور تاثیر کا پرچار کیا۔ حالیؔ سرسیّد سے ڈرے بھی اور خوش بھی ہوئے۔ یہ غریب تھے، مُفلسی کی بات پہلے اٹھائی۔ اسے اُمّ الجرائم قرار دیا اور تجارت اور صنعت وحرفت اور فلاحِ عامہ پر زور دیا۔ مذہب کو مبداء اور معاد کے علم تک محدُود کیا اور اس کے علم کو ماورائے عقل قرار دیا، یعنی الہام کی نوعیت عقل سے جُداگانہ قرار دی اور "سیولیزیشن" کے علم کو جسے وہ کسبِ معاش کا علم کہتے تھے، تمام تر عقل کی رہبری میں دیا۔ ادب میں افادیت کے ساتھ ساتھ اخلاق پر زور دیا۔ انگریزی حکومت کے استحکام کو سرسیّد کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے مُسلمان قوم کی ترقّی کے لیے ضروری قرار دیا، کیوں کہ مُسلمان بنگالیوں اور پارسیوں سے مغربی تعلیم اور نوکری کے حصُول، صنعت و حرفت اور تجارت کی دوڑ میں پیچھے رہ گئے تھے

شبلیؔ اور اکبرؔ نے اس پیرویٔ مغرب کی مخالفت کی۔ بیسویں صدی کے حالات بدل گئے، مشرق میں ایک نئی لہر مغرب کی غلامی سے آزاد ہونے کی پیدا ہوئی لیکن اس کے ساتھ ساتھ ماضی پرستی کا بھی سودا بڑھا۔ چناں چہ آزادی، ماضی پرستی کی طرف اور پیرویٔ مغرب، غلامی کی طرف جُھک گئی۔ یہ ایک ایسا "ڈائلیما" یا گُتھّی تھی، جسے کلچر اور سیولیزیشن کے فرق کو سمجھنے ہی سے سُلجھایا جا سکتا تھا، لیکن اس پر اس وقت بہت کم لوگوں کی نظر گئی۔ سیولیزیشن ایک عالم گیر شئے ہے۔ یہ بیشتر عقل صنعت وحرفت کی پروردہ ہوتی ہے۔ اس کے برعکس کلچر مقامی شئے ہوتا ہے جو تمام تر جذبات اور داخلیت کا پروردہ ہوتا ہے۔ کلچر اسی وقت ترقّی کرتا ہے جب وہ سیولیزیشن سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ اس کے برعکس سیولیزیشن سے مخاصمت پیدا کرنے میں کلچر رُو بہ زوال ہو جاتا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ مقامی کلچر کی تمام قدریں سیولیزیشن کے اثرات سے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ لیکن یہ تبدیلی معنی میں زیادہ اور صُورت میں نسبتاً کم ہوتی ہے۔ انسانیت

اس تضاد کو صرف اُس وقت حل کر سکے گی جب کہ عالم گیر تہذیب کے بڑھتے ہوئے اثر و نفوذ سے ایک عالم گیر کلچر بھی وجود میں آجائے گا اور جب تک وہ صورت نہیں پیدا ہوتی ہے مقامی کلچر کی صورت کو برقرار رکھنا ضروری ہے، کیوں کہ اس کی جڑیں انسان کے جذبات اور رسومات میں ہوتی ہیں۔

اس دور میں اقبال کی آواز بڑی اہم تھی۔ انھوں نے نہ صرف مغرب کی سیویلزیشن کا مطالعہ کیا تھا، بلکہ مشرق کے کلچر اور مغرب کی سویلزیشن کے تصادم کا بھی بڑا گہرا اور وسیع مطالعہ کیا تھا، لیکن بدقسمتی سے ان کے دور میں مغرب خود اپنی عقل پرستی اور مادیت سے اُکتایا ہوا تھا اور وہ ان کا ذمہ دار لُوتھر کو ٹھیرا رہا تھا جس نے فرد کو اس کے اپنے ضمیر کی آزادی اور انجیلِ مقدس کی انفرادی تاویل کی آزادی دے کر مسیحی مذہب کو سرمایہ دارانہ معیشت کے قالب میں ڈھالنے کے لیے راستہ ہموار کر دیا تھا۔

قصور اصل میں سرمایہ دارانہ نظام کا تھا جس نے آزاد تجارت، آزاد مقابلہ، منافع جوئی اور زرگری کی جنگ میں انسان کو اس کے تمام انسانی رشتوں سے منقطع کر کے باہَس کے فطری انسان کی خصوصیت کا حامل بنا دیا تھا۔ علامہ اقبال رح نے مغرب کے اس سرمایہ دارانہ ترقی کے راستے کو جہاں مشرق کے لیے مسترد کیا اور اسے مغرب کی غلامی سے آزاد ہونے کی تلقین کی، وہاں ایک کام انھوں نے مشرق کے ورثے کی تنقیح کا بھی اپنے ذمے لیا۔ ایسا سوچنا کہ یونان کا علم صرف قیاسی تھا، اور تجرباتی علم عربوں نے دیا صحیح نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ یورپ نے تجرباتی علم مسلمانوں سے لیا۔ لیکن انسان دوستی کی تحریک تمام تر یونان کی تھی۔ "انسان مرکزِ تہذیب" کے بغیر سائنس اور حرفت کو ترقی دینا ممکن نہیں ہے۔ مسلمانوں میں یونانی "انسان مرکزِ تہذیب" زیادہ پروان نہ چڑھ پائی۔ صوفیوں نے بہت زور باندھا لیکن علما کے طبقے نے اسے دبا دیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اب جب کہ وہ کئی سو سال کے خوابِ غفلت کے بعد بیدار ہو کر مغرب کی طرف بڑھے، تو اس بحران میں مبتلا ہوئے کہ کیا مغرب کی جدید صنعت کے ساتھ ساتھ ہمیں وہاں کی "انسان مرکزِ تہذیب" کو بھی اپنانا ہے۔ اور اگر اس کو بھی اپنانا ہے تو کس حد تک؟ نیٹشے کی شرط پر (خدا نہیں ہے)، صوفیوں کی شرط پر (انسان خالقِ مخلوق نما ہے) یا اس شرط پر کہ خدا خالق ہے اور انسان مخلوقِ خالق نما ہے۔ علامہ اقبال رح نے مخلوقِ خالق نما کا راستہ اختیار کیا، لیکن اس کے باوجود ان کے یہاں مخلوقیت پر اتنا زور نہیں ہے جتنا کہ اُس کی خالقیت پر،

لیکن چوں کہ اس کا کوئی واضح جواب نہ دے سکے کہ انسان خالق "بیکن" کے علم سے بنا ہے یا کسی صاحب نظر کی کیمیاگری سے۔ وہ ایک پریشان نظری اپنے اخلاف کے لیے چھوڑ گئے۔ ترقی پسندوں کی جماعت جہاں ایک طرف حالی اور اقبال کے بہت سے خیالات سے متاثر رہی، وہاں مغرب کے جدید افکار سے بھی۔ اس نے جہاں مغرب کی "انسان مرکز تہذیب" اور اس کی جدید صنعت کو اپنانے پر زور دیا، وہاں اس کے سرمایہ دارانہ ترقی کے راستے کو بھی مسترد کیا۔ اس کی سیاسی اور اخلاقی، دونوں وجہیں تھیں۔ سرمایہ داری نے نہ صرف نوآبادیاتی نظام کو جنم دیا بلکہ استحصال کی ان تمام صورتوں کو جنم دیا، جن سے انسان ایک حیوانِ محض میں تبدیل ہو گیا۔ لیکن سرمایہ دارانہ ترقی کے راستے کو رد کرنے کے بعد متبادل ترقی کا راستہ بتانا بھی ضروری تھا۔ علامہ اقبال نے اسلام کا نعرہ بلند کیا اور اسے "فتنۂ فردا" قرار دیا ـــ ترقی پسندوں نے اوّل تو سیاسی آزادی پر زیادہ زور دیا اور اس سوال کو کھلا رکھا۔ لیکن تابہ کے!ـــ انھیں آخر میں اشتراکیت کا نام لینا پڑا۔ اس پر پنڈورہ کا صندوقچہ کھل گیا۔ بین الاقوامی سرمایہ دارانہ طاقتوں سے لے کر ملکی سرمایہ داروں اور جاگیرداروں تک سب نے بیک وقت یلغار کی، کیوں کہ آزادی کے ساتھ ساتھ سرمایہ دارانہ نظام قبول کرنا مغرب کے لیے اتنا مہلک نہیں ہے جتنا کہ آزادی کے ساتھ ساتھ اشتراکیت قبول کرنا۔ چناں چہ مشرق کی آزادی کے بعد آج سب سے زیادہ متنازعہ فیہ مسئلہ یہی ہے کہ ہم اپنی اقتصادیات کو استشراق کس طرف دیں۔ سرمایہ دارانہ نظام کی طرف یا اس کی کسی اصلاح شدہ صورت کی طرف یا اشتراکیت کی طرف۔ اس بحران سے نمٹنا کچھ آسان نہیں ہے۔

جدید نسل نے اس بحرانی دور میں جنم لیا۔ یہاں جدید نسل سے مراد جدید نسل کے لکھنے والوں سے ہے۔ ان میں سے جو لوگ مغرب کے ادب کا مطالعہ کرتے رہتے ہیں، وہ مغرب کے چند ایسے عالم گیر بنیادی مسائل سے بھی دوچار ہیں جنھیں پوری انسانی تہذیب کے مسائل کا نام دیا جا سکتا ہے۔ کیا قلت کی اقتصادیات سے کثرت کی اقتصادیات کی طرف بڑھنا واقعتاً زندگی کا کوئی حل نہیں ہے؟ کیا انسان کی مشکلات اس کی ضروریات میں روز افزوں اضافے کا باعث ہیں؟ اگر یورپ اثباتِ خودی کا شکار ہے تو کیا اس کا حل انکارِ خودی یا مشرق کے نروان میں ڈھونڈا جا سکتا ہے؟ اب جب کہ زر کی اقتصادیات نے فرد کو اس کے تمام سماجی بندھنوں سے آزاد کر دیا ہے، کیا وہ فرد اپنی انفرادیت کو کسی ایسے سماج میں کھو نہ دے گا جہاں سماجی بندھن اور سماجی مفاد کو فوقیت ہو؟

کیا سرمایہ دارانہ نظام کا عرفانِ نفس یہ نہیں بتاتا ہے کہ غیر کے ساتھ تعاون میں فرد اس خیال سے شرمندہ رہتا ہے کہ اس کا وجود تعاونِ غیر کے بغیر ناممکن ہے اور مقصود بالذات رہنے کے بجائے حصولِ ذاتِ غیر کا ایک وسیلہ بن جاتا ہے؟ فرد اور فرد کے درمیان کی اس کشمکش کو کیوں کر دُور کیا جائے؟ انسانی فطرت کیا ہے؟ ہابس کا آدمی، روسو کا آدمی، یا مارکس کا آدمی؟ مثبت آزادی — تخلیق کی آزادی محدود ہوا کرتی ہے۔ انسان کی اس آزادی سے انکار نہیں۔ لیکن فنکار کی آزادی مطلق ہوا کرتی ہے۔ اس مطلق آزادی کا تحفظ کسی قانون کی رُو سے ممکن ہے کہ نہیں؟ ان میں سے بیشتر سوالات سارتر کے اٹھائے ہوئے ہیں۔ ہماری جدید نسل ان سارے سوالات سے متاثر ہے، فوری طور پر ان کا حل پانا آسان نہیں۔ کیوں کہ یہ سارے سوالات مغرب کے اس سیاسی فلسفے سے صدیوں سے متاثر رہے ہیں کہ فرد پہلے اور سوسائٹی بعد میں۔ وہ یہ سوچنے سے قاصر ہیں کہ فرد دُوسروں کی قربانی سے اُبھرا ہے اور وہ اپنی آزادی کو دُوسروں کی آزادی سے رشتہ پیدا کرنے ہی میں پاتا ہے۔ اور یہ تنہائی اور کائناتی بے چارگی، زندگی کی مُہملیت اور بے بسی جو وہ محسوس کرتا ہے، اس سرمایہ دارانہ نظام کا عطیہ ہے جس نے اسے نہ صرف دُوسروں سے، بلکہ اپنی تخلیق اور اپنی محنت سے بھی بے گانہ بنا رکھا ہے، وہ اپنی اس بے گانگی کو صرف اسی وقت دُور کر سکتا ہے جب کہ وہ دُوسروں سے رشتہ پیدا کرے اور اپنے عمل اور کام کو تخلیقی جوہر سے آشنا کرے۔ وہ اسی عمل سے، اپنی فطرت کی تخلیقِ نو کر سکتا ہے۔ یہ انسان کا مقدر ہے کہ وہ اپنے کو بدلتا رہتا ہے۔ ماحول کے بدلنے کے ساتھ ساتھ، لیکن یہ ساری باتیں ایک ایسے زمانے میں جب کہ اقدارِ زندگی کے تعین کا کوئی معیار سامنے نہ ہو، کچھ لوگوں کو بے معنی بھی نظر آ سکتی ہیں۔ لیکن ہمیں پہلے اس معیار کی بات کرنی چاہیئے؟ کیا اچھا ہو کہ اس پر کھلا ہوا مباحثہ ہو۔ لیکن یہ یاد رہے کہ زندگی ایک معرُوض ہی نہیں، بلکہ موضوع بھی ہے۔ وہ ایک سیلِ رواں بھی ہے، وہ زندگی کی صداقتوں کو اپنے عمل سے صحیح ثابت کیا کرتی ہے، کہیں ایسا نہ ہو کہ ہم اس بحث میں پھنسے رہیں اور زندگی ہمیں چھوڑ کر آگے نکل جائے۔

اب یہ سوال ہے کہ ان معروضات سے جدید تر شاعری کا کیا تعلق ہے؟ معنی کی حیثیت سے تو اس کا تعلق واضح ہے، لیکن صورت سے اس کا کیا تعلق ہے؟

جب سے حالی نے ورڈز ورتھ کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے یہ شوشہ چھوڑا، کہ

شاعری کے لیے قوتِ متخیلہ مقدم ہے اور وزن منجملہ آرائش کے ہے۔ ایک ردِّ وزن اور اس کے قیود کو نظر انداز کرنے اور شاعری کے لیے صرف تخیل پر اکتفا کرنے کی چل نکلی۔ جب تک امیجز کی معروضیت کی شرط رہی۔ یہ ایں معنی کہ اس کا ایک حوالۂ نظام معروضی ہونا چاہیے۔ تشبیہہ اور استعارے سب سمجھ میں آتے رہے۔ لیکن جب سے ہمارے جدید شعرا نے امیجز کی اس معروضیت کو ختم کر دیا ہے، ایک ایسی باطنیت نے زور پکڑ لیا ہے کہ بسا اوقات شعر کا مفہوم خود شاعر کے ذہن میں بھی صاف نہیں ہوتا ہے۔ چلیے یہ ابہام بھی گوارا۔ اب تو بعض شعرا کے یہاں زبان کے مروجہ اصول اور قواعد سے اس لیے رُوگردانی کی جاتی ہے کہ زبان کی منطقیت سے تخیل کی اصلیت مجروح ہو جاتی ہے گویا قارئین کا کام اب یہ رہ گیا ہے کہ وہ شاعر کے مافی الضمیر تک پہنچنے کے لیے زبان کا نہیں بلکہ مسمریزم کا کوئی ذریعہ اختیار کریں۔ یہ صحیح ہے کہ اس قسم کی شاعری تمام جدید تر شعرا نہیں کر رہے ہیں۔ ان میں سے بیشتر کا کلام با معنی ہے اور اپنے طریق احساسات اور طرزِ اظہار میں ایک تازگی رکھتا ہے، وہ استعارے اور تشبیہیں گرد و پیش کی زندگی سے وضع کرتے ہیں۔ ان کے یہاں ایک شعوری کوشش پابندیٔ روایات کی کہنگی سے بچنے کی ہے۔ یہ ساری علامتیں خوش آئند ہیں، ایک نئے مستقبل کا پتا دیتی ہیں، لیکن ان کی یہ جدت پرستی کہ وہ جدیدیت کا نام بے بسی، بے چارگی، عرفانِ ذات، کائناتی بے چارگی، شدید قسم کی انفرادیت اور داخلیت، زندگی کی بے معنویت کو دیتے ہیں۔ "ماڈرنٹی" کی توہین ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ ایک مریضانہ رُومانیت کا شکار ہیں۔ ان کی آگہی دَورِ حاضر کی آگہی نہیں ہے۔ اور اگر ہے تو وہ دَورِ حاضر کی انفعالیت تک محدود ہے۔ لیکن اس انفعالیت کے باوجود کہیں کہیں آبلہ پائی کا قصّہ اور رہ نوردیٔ شوق کا افسانہ بھی ملتا ہے۔ ہر چند وہ دھوپ کی شکایت بھی بہت زیادہ کرتے ہیں، پھر بھی ان کا یہ حوصلہ کہ جو کچھ بھی ہو، اپنی ہی ذات سے ہو۔ آگہی نہ سہی بے خبری ہی سہی، قابلِ قدر ان معنوں میں ہے کہ اُن کے اشعار میں اُن کا اپنا تجربہ ہے۔ خواہ وہ تجربہ انوکھا ہی کیوں نہ ہو، وہ روایتی شعر بہت کم کہتے ہیں۔

دوسری شے جو اس جدید تر شاعری کی میری نظر میں مستحسن نظر آتی ہے، وہ یہ ہے کہ نئے شعرا ماضی کی طرف مُڑ کر نہیں دیکھ رہے ہیں، حال سے نبرد آزما ہیں — اپنی بیگانگیٔ ذات کو بے نقاب کر کے بالواسطہ موجودہ نظام کو بے نقاب کر رہے ہیں۔ وہ ان معنوں میں حقیقت نگار بھی ہیں۔ ہر چند کہ ان کی مریضانہ رُومانیت اس میں حائل بھی ہو جاتی

ہے ۔ آخر میں ایک بات ان سے یہ کہنی ہے کہ ان کا تصادم ترقّی پسندی سے نہیں بلکہ ان کی سوسائٹی کے اس طرزِ ثبات سے ہے جو غالبؔ کے اس شعر کے باوجود ؎

زخمی ہُوا ہے پاشنہ پائے ثبات کا
نے بھاگنے کی گوں نہ اقامت کی تاب ہے

ابھی تک کسی عظیم انقلابی تغیّر قبول کرنے کے لیے پوری طرح آمادہ نہیں ہوئی ہے۔ ہم سمجھوتے کے اس توازن پر جی رہے ہیں جس میں ہر قوت ایک دُوسرے سے برسرِ پیکار ہے ۔لیکن کوئی ایک دُوسرے کو بے دخل نہیں کر پاتی ہے۔

لفظ "ستار" کی سرگزشت

(بحوالۂ امیر خسرو)

ہمارے یہاں "ستار" کی ترکیب صرفی یا اس کا تشکیلاتی تجزیہ اس طرح کیا جاتا ہے کہ یہ لفظ یعنی ستار، دو الفاظ "سہ + تار" سے مرکّب ہے، اگر ستار میں واقعتاً صرف تین ہی تار ہوتے تو اس لسانی تشریح کو قبول کرنے میں کم دشواری ہوتی - اور اگر یہ کہا جائے کہ اوّلاً اس میں صِرف تین ہی تار ہوتے تھے تو اس کے تاریخی شواہد مہیّا کرنے کی ضرورت ہے - لیکن اس موقع پر اس بات کو بھی مدِ نظر رکھنا ہے کہ دونوں الفاظ سہ اور تار فارسی زبان کے ہیں اور اگر ستار واقعتاً انھی دو الفاظ سے مرکّب ہے تو یہ بتایا جائے کہ فارسئ قدیم میں اس کا تلفّظ اور اِملاؔ "ستارۃ" کیوں ہے اور ستار کیوں نہیں ہے؟ اور اگر یہ کہا جائے کہ فارسی زبان میں ساز کے تار کو تارہ بھی بولتے تھے (شاید اس لیے کہ کاکیشیا کے علاقے میں ستار کے قسم کے ایک ساز کو "تارہ" بھی کہتے ہیں) تو یہ بتانے کی ضرورت پیش آئے گی کہ آیا اس ساز (ستار) کی کوئی مسلسل تاریخ فارسی بولنے والی اقوام کی تہذیبی زندگی میں ملتی ہے کہ نہیں؟ یا یہ کہ اس کی تاریخ میں خلا ہے؟ اور اگر ان اقوام کی کتابیں، ان کے نقوش اور عجائب خانے خاموش ہیں تو پھر ہمیں دُوسری قدیم تہذیبوں کی طرف رجوع کرکے یہ معلوم کرنا چاہیے کہ آیا ستار یا ستارہ ان کی تہذیبی زندگی میں کسی ساز کے لیے اِستعمال ہوتا تھا کہ نہیں - اور اگر ہوتا تھا تو اس کی حیثیت کیا تھی - اور محققین اس کی وجہِ تسمیہ کے بارے میں کیا رائے رکھتے ہیں - اگر اس طرزِ تحقیق اور چھان بین سے ہمارے اس خیال کی تردید ہوتی ہے کہ لفظ ستار، سہ + تار سے مرکّب نہیں ہے بلکہ ایک مفرد لفظ ہے اور اِس کی وجہِ تسمیہ کچھ اور ہے تو اس پر برہم ہونے یا تعجب کرنے کی چنداں ضرورت نہیں کیوں کہ الفاظ کی دُنیا میں ایسے اتفاقات اکثر پیش آتے ہیں کہ ان کی صوتی شکل ہمارے قیاس پر اُترنے کی بجائے کسی اور حقیقت کی غمّاز ہوتی ہے - ذرا اس پر غور کیجیے، کیا فارسی زبان کا ستارہ بمعنی نجم بھی سہ + تارہ سے مرکّب ہے؟ اور اگر نہیں تو پھر اس پر اس قدر اصرار

کیوں کہ ستار، سہ + تار کا مرکب ہے۔ کیوں نہ اس ساز کے نام اور اس کی ابتدائی صورت (PROTOTYPE) کو ہم کسی اور تہذیب کی تاریخ میں دریافت کریں۔

یورپی محققین لکھتے ہیں کہ جس ساز کو لاطینی حروف میں (CITHARA) لکھا جاتا ہے، وہ اصلاً یونانی ساز 'کیتھارا' ہے۔ کیوں کہ یہ یونانی کیتھارہ (KITHARA) رومیوں کے درمیان ستارا کے تلفظ سے مشہور ہوا اور اسے لاطینی حروف میں (CITHARA) لکھا جاتا۔ اس کے اسباب پر روشنی ڈالتے ہوئے، یونانی اور لاطینی حروف اور اصول ہجا کے مدت بعید کو اہمیت دی گئی ہے۔ جدید تحقیقات سے پہلے یہ تصور کیا جاتا تھا کہ لاطینی حروفِ تہجی براہِ راست یونانی حروفِ تہجی سے ماخوذ ہیں، لیکن اب یہ بتایا جاتا ہے کہ ان دونوں کی درمیانی کڑی وسطِ اٹلی کی ایک قوم (ETRUSCAN) کے حروفِ تہجی ہیں جو براہِ راست یونانی حروفِ تہجی سے ماخوذ تھے۔ اٹرسکن نے یونانی K کو اپنے حروف ہجا سے خارج کر کے قدیم یونانی کیپٹل سگما C (جو ابھی تک رُوسی زبان کے حروف ہجا میں باقی ہے) سے K اور G دونوں کی آواز ظاہر کرتے (انگریزی میں آج بھی C کہیں K اور کہیں S کی آواز دیتا ہے) بہرحال یہ اسی کا نتیجہ ہے KITHARA کا پہلا حرف K لاطینی میں C سے بدل گیا اور اسے KITHARA کے بجائے CITHARA لکھنے لگے اور اس کا تلفظ سِتارا (SITARA) کہتے۔ کیوں کہ لاطینی میں یونانی تھیٹا، یعنی تھ، یا 'ت' یہ ہائے مختفی نہیں ہے اور نہ یونانی RHO، ہے، جس کی شکل انگریزی کے P کی مانند ہے بلکہ اس کی جگہ R ہے —— اِس طرح یونانی کیتھارا، جس میں R بھی ہائے مختفی کے ساتھ ہے مکمل طور سے ستارا ہوگیا اور چوں کہ C سے G کی بھی آواز ادا کرنے کا کام لیا جاتا اس لیے بعض یورپی زبانوں میں بھی کیتھارا (لاطینی ستارہ) گتارہ (اسپین) گتار (انگریزی) کہلایا۔ اور بعض زبانوں میں — ZITHER (آسٹریا) CITHER ، CITHERN کہلایا۔[1]

مَیں نے اپنی کتاب "امیر خسرو دہلوی" میں یہ بات تو کہی کہ ایک ساز، ستار کا ذکر، بہ تغیرّ لہجہ افلاطون کی جمہوریہ میں بھی ہے لیکن چوں کہ اس زمانے میں CITHARA کے لاطینی لہجے اور اس کے اصل یونانی لہجے اور ان دونوں زبانوں میں اس کے مختلف املا کا فرق مجھ پر واضح نہ تھا، اِس لیے نہ تو کچھ مَیں ستار کی سرگزشت کے بارے میں لکھ سکا اور نہ خسرو کی اس بیت

---

[1] The New Encyclopaedia Britanica. 15th Ed. 1973, Vol.VI

کی وضاحت کرسکا جس میں ستار بہ تلفظ ستارہ آیا ہے ، اور یہ کہہ کر آگے بڑھ گیا کہ گمان گذرتا ہے کہ شاید خسرو ستار سے واقف تھے۔ لیکن اب جب کہ کچھ معلومات میرے سامنے ہیں کم ازکم یہ بات وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ خسرو اس ساز سے واقف تھے جسے ہم یہ اکرت میں ستار، لاطینی میں ستارا اور فارسی میں ستارہ کہتے ہیں ۔

لیکن اس حرف مطلب کی طرف میں فوراً نہیں آؤں گا بلکہ اس کی سرگزشت کو کچھ اور طول دوں گا۔ کیوں کہ تاوقتیکہ کیتھارا کی وجہ تسمیہ بیان نہ کی جائے۔ اور اس کی ابتدائی ہیئت کے بارے میں کچھ نہ کہا جائے، ستار کی سرگزشت نامکمل رہے گی۔

یونانی زبان میں جہاں کیتھارہ کا لفظ استعمال ہوتا وہاں بہ اضافہء E ——— اسی لفظ کو اکیتھارا بھی بولتے۔ سیفو کے اشعار میں جہاں کیتھارا ڈائی (کیتھارا نواز) آیا ہے وہاں اکیتھارا ڈائی بھی آیا ہے۔ اس مختصر E کا اضافہ کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا۔ اس کا اضافہ ایسا ہی ہے جیسے اہل ایران سوار کو اسوار بھی بولتے ہیں۔ یہ فرق صرف لہجے کا ہے۔ سیفو نے شاعری ٹکسالی یونانی میں نہیں بلکہ اپنے علاقے SESBOS کے یونانی ڈائیلکٹ میں کی۔ بہرحال میں کیتھارہ کے اس لہجے کو جو اکیتھارہ بھی ہے، اس لیے درمیان میں لایا ہوں کہ شاید اس سے ہمیں اپنے ساز اکتارے کے نام کو سمجھنے میں کچھ مدد ملے۔

ہندوستان کے ہندو فقرا، ایک ساز اکتارا بجاتے ہوئے بالعموم دیہاتوں میں اکثر نظر آتے ہیں۔ میں نے بچپن میں انھیں اس ساز کو بجاتے ہوئے دیکھا تھا لیکن اب یہ بات یاد نہیں کہ اس میں ایک تار ہوتا تھا یا ایک سے زیادہ۔ جہاں تک کہ کتابی علم کا تعلق ہے، ہندوستان میں ایک تار کے ساز کا حوالہ ملتا ہے لیکن اسے سنسکرت میں، اگر یہ لفظ صحیح طور سے نقل ہوا ہے EKATA لکھا گیا ہے[1] لیکن صوبہ سندھ میں جو اکتارہ کہ مسلمان فقرا بجاتے ہیں، اس میں ایک سے زیادہ تار ہوتے ہیں ۔

ایسی صورت میں کیا اس کا امکان نہیں ہے (میں لفظ امکان استعمال کر رہا ہوں) کہ سندھی اکتارہ، یونانی اکیتھارہ ہی کی ایک مبدل صورت ہو ۔

اب اس بات کو یہیں چھوڑ کر کچھ گندھارا آرٹ کے بارے میں گفتگو کرنا چاہوں گا، شاید اس کے مطالعے سے ان گتھیوں کے سلجھانے میں آسانی ہو ۔

برصغیر پاک و ہند کا شمالی مغربی حصہ ٹیکسلا سے لے کر کابل، بامیان، قندھار اور بلخ

---

[1] The Pelican History of Music, Vol.I, p.84

تک جیسے کسی زمانے میں گندھارا کہا جاتا اور اب جس کا بہت سا حصہ افغانستان میں ہے، کئی تہذیبوں کا گہوارہ رہا ہے۔ جب سکندر اعظم بلخ میں داخل ہوا ہے تو اس نے دیکھا کہ وہاں بیوہ عورتیں ستی ہوتی ہیں۔ کچھ لوگ اپنے مُردوں کو چیل کوّے اور درندوں کی ضیافت کے لیے چھوڑ دیتے ہیں، اور ایک بازار ایسا بھی لگتا ہے جہاں ان ناکتخدا لڑکیوں کو بیچ دیا جاتا ہے جن کی شادی نہیں ہو پاتی ہے۔ آخری رسم بابلی تھی اور اوّل الذکر ہندوانہ اور درمیان میں بیان کی ہوئی زرتشتی، لیکن اسی کے ساتھ ساتھ اس کے آثار بھی ملتے ہیں کہ اس علاقے میں جسے گندھارا کہیں گے، یونانی لوگ بھی آباد تھے جو اپنے دیس کے ایک قدیم مذہب پر قائم تھے جس میں بکس کی پوجا ہوتی۔ چناں چہ جب سکندر اعظم وادیٔ سوات میں واقع NYSA شہر میں داخل ہوا، اُسے یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ وہاں یونانی لوگ زمانۂ قدیم سے آباد تھے۔ جن میں سے کچھ راہبانہ زندگی بسر کرتے تھے[1] گندھارا آرٹ کے اوّلین دور میں یونانی اثرات کے تاریخی اسباب کی وضاحت یہ ہے کہ سائرس اعظم نے گندھارا پر قبضہ چھٹی صدی قبل مسیح میں کیا۔ اس کے جانشین دارا ہشتاسپ (۴۸۶ - ۵۲۲ ق م) سے نہ صرف گندھارا پر اپنا تسلط قائم رکھا بلکہ دریائے سندھ کی وادی اور پنجاب اور راجستھان کے بعض علاقوں پر بھی قبضہ کر لیا۔ چناں چہ دو سو سال تک یہ سارا علاقہ ہخامنشی بادشاہوں کے زیر تسلط رہا۔ چناں چہ اس اقتدار کے باعث جہاں اس علاقے میں ایرانی اثرات نے جگہ پائی وہاں یونانی اثرات نے بھی راہ پائی۔ اس کا بڑا سبب یہ تھا کہ ہخامنشی خاندان کے بادشاہوں کی فوج میں پیشہ ور یونانی سپاہی اور عمّال ملازم تھے۔ چناں چہ جب زرکسیز نے یونان پر حملہ کیا (۴۸۰ ق م) تو اس کے لشکر میں بہت سے ہندوستانی سپاہی پیدل اور سوار بھی تھے۔ ظاہر ہے کہ جب وہ لوگ یونان پر لشکر کشی کے بعد اپنے وطن لوٹے ہوں گے تو بہت کچھ یونانی سامان بھی اپنے ساتھ لائے ہوں گے اور اغلب یہ ہے کہ اُسی زمانے میں یونانی لشکری بھی اس علاقے میں آباد ہوئے ہوں گے۔ یونانی اثرات کا دُوسرا دَور اسکندر کے حملے کے بعد سے شروع ہوتا ہے (۳۲۶ ق م) جب کہ اس نے پنجاب، سندھ اور راجستھان کے بعض علاقوں پر قبضہ کر لیا اور ہر چند کہ اس کے جانشینوں کی حکومت براہِ راست اس علاقے میں پچاس ساٹھ سال

---

[1] India, A short Cultural History, By G.A. Rawlinson
An Advanced History of India, By Majumdar & Datta
The Heritage of Persia, By Richard N. Frye

سے زیادہ نہیں رہی ۔ موریہ خاندان کے بادشاہوں نے اس علاقے پر قبضہ کر لیا۔ لیکن جب باختر کے علاقے یعنی سغدیانہ اور بخارا کے یونانی حکمرانوں نے سکندر کے جانشین سلوسڈ خاندان کی حکومت کے خلاف علمِ بغاوت بلند کیا تو انھوں نے سارے علاقے پر پھر قبضہ کر لیا اور براہِ راست سو سال (۹۰ - ۱۹۰ ق م) تک حکومت کی ۔ چناں چہ اس علاقے میں چالیس یونانی بادشاہوں کے سکّے مختلف ادوار کے ملتے ہیں ۔ اور ایسے کتبے بھی ملے ہیں جن میں یونانی رسم الخط اور خروشتی رسم الخط، دونوں ایک ساتھ استعمال کیے گئے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ اس زمانے میں بالخصوص یونانی اثرات بہت بڑھ گئے ہوں گے ۔ یونانیوں کے اس تسلط کو شمال کی ایک قوم یوچی نے ختم کیا۔ جس کے ایک قبیلے سے تعلق رکھنے والے کنشکا نے اپنی عظیم سلطنت اس دیار میں قائم کی ۔ اس کے زمانے میں ایشیائے کوچک کے رومیوں کے ذریعے ہند اور روم سلطنت سے تعلقات اس قدر استوار ہو گئے تھے کہ بہت سے رومی جو اپنی تہذیب میں نصف یونانی تھے، سنگ تراشی کے کاموں کے لیے مامور کیے جاتے ۔ گندھارا آرٹ میں رومی اثرات اسی زمانے کی یادگار ہیں ۔ کنشکا کے زمانے میں اس کے ایک درباری شاعر، موسیقار اور عالم، اسوا گھوشس نے اس علاقے کی موسیقی کو، جسے گریکو انڈین موسیقی کہا جا سکتا ہے، از سرِ نو ترتیب دیا ۔ اور ایک نیا نظامِ آہنگ "گندھارا گراما" کے نام سے مرتّب کیا ۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ اس گندھارا آرٹ میں، جو گریکو انڈین اور گریکو رومن ہے، تار کے سازوں کی بالخصوص کیا ہیئت ہمیں اس دور کے سنگی نقوش میں ملتی ہے ۔

ہیرالڈ انگ ہولڈ نے گندھارا آرٹ کے نام سے ایک مرقّع مرتّب کیا ہے ۔ اس سے کچھ اس زمانے کے مختلف سازوں کا پتا چلایا جا سکتا ہے ۔ اس کتاب کے پلیٹ نمبر ۳ کے ایک ریلیف میں ایک شخص ایک ایسا ساز بجا رہا ہے جو ہارپ سے مشابہ ہے لیکن اس ساز کے پکڑنے کا انداز اُفقی ہے نہ کہ عمودی ۔

ضمناً یہ بات بھی یہاں کرتا چلوں کہ اس مرقّع کے پلیٹ نمبر ۲۸ میں، جس کی سُرخی ہے، 'محل کی زندگی'، ایک شخص طبلے کی جوڑی بجا رہا ہے ۔ موجودہ طبلے کی جوڑی سے اس کا فرق یہ ہے کہ دایاں زیادہ اُونچا ہے اور بایاں افقی پوزیشن میں ہے ۔ اس شخص کا داہنا ہاتھ اُوپر اُٹھا ہُوا ہے دائیں پر گرنے کے لیے، اور بایاں ہاتھ طبلے کے بائیں پر رکھا ہُوا ہے ۔ اس سلسلے میں یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ طبلہ بابلی تہذیب کا ہے ۔ ان کی زبان میں اسے طبلّو کہتے اور شام میں طبلہ،

Pelican History of Music, Vol. I, p.28 ؎

(بالفتح) اور یہودیوں میں طبلہ (بالکسر) قبل اسلام سے موجود تھا۔ ایک دوسری کتاب جو ہیوگو فسٹر برگ کی تالیف ہے اور جس کا عنوان ہے Art of India and South Asia، اس میں ایک ریلیف پہلی صدی عیسوی کی ہے۔ اس میں ایک شخص تار کا ساز بجا رہا ہے، جس میں سات تار ہیں۔ (ص ۱۴۰) مگر اس کو پکڑنے کا انداز ستار کا نہیں ہے اور نہ اس کی شکل بہت واضح ہے کہ اس کو بیان کیا جاسکے۔

ان حوالوں سے میں یہ ثابت کرنا نہیں چاہتا کہ جس ستار سے ہم واقف ہیں، وہ ستار اس زمانے میں بھی موجود تھا۔ بلکہ یہ بتانا مقصود ہے کہ چھٹی صدی عیسوی سے پہلے، برِصغیر پاک و ہند کے کسی حصے میں تار کے ساز کی کوئی تصویر یا نقش نہیں ملتا ہے۔ اجنتا اور ایلورا ان کے نقش و نگار سے خالی ہیں۔ چناں چہ تار کے سازوں کی تاریخ گندھارا کے علاقے میں بھی دریافت کی جاسکتی ہے۔

اب میں اس بات کی طرف لوٹ رہا ہوں کہ یونانی کیتھارا کی وجہ تسمیہ کیا بتائی جاتی ہے۔

قدیم یونانی سوسائٹی میں تار کے دو ساز استعمال ہوتے، ایک لائیر (LYRE) جو یونانی لفظ LYRA کی بگڑی ہوئی صورت ہے۔ اور دوسرا کیتھارا۔ اول الذکر شائقین استعمال کرتے اور آخر الذکر پیشہ ور سازندے۔ اُن کی تصویریں دیکھنے اور جو کچھ کہ ان کے بارے میں لکھا گیا ہے، اس کی بنیاد پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کے درمیان بہت کم فرق تھا۔ یہی وجہ ہے کہ رومی دورِ عیسوی میں ہارپ لول کر ان میں سے کوئی ایک مُراد لیتے۔ ویسے رومیوں کا اپنا ایک ساز اس سے مشابہ ہارپ بھی ہے۔ لیکن یہ رومیوں کا ساز ہے نہ کہ یونانیوں کا۔ بہرحال لائیر ساز کا نام LYRA نام کے اس بُرج پر رکھا گیا، جو قطبِ شمالی میں تین ستاروں کا ایک گچھا ہے۔ اس برج کے درمیانی ستارے کا نام ویگا (VEGA) ہے جسے رومی اپنی زبان میں ہارپ (HARP) کہتے تھے۔

یونان کے دوسرے ساز کیتھارہ کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ اس کا نام قدیم رومن رسم الخط میں لکھتے ہوئے CYTHARA جدید یونانی میں KITHARA جسے ان دنوں سائپرس یا قبرص کا جزیرہ کہتے ہیں، اس کے نام پر پڑا۔ کیوں کہ وہاں زہرہ ستارہ کی پرستش ہوتی۔ قدیم یونانی زبان میں زہرہ کا نام KUTHEREN (اشعارِ سیفو) تھا اور جدید میں KITHARA ہے، جسے لاطینی حروف میں CYTHARA لکھا جاتا ہے۔

لیکن اپنی ان ساری تحقیقات کے باوجود مغربی محققین یہ بھی کہتے ہیں کہ دونوں ساز یعنی لائیر اور کیتھارا اصلاً یونان کے نہیں ہیں۔ لائیر کے طرز کے ساز، سومرین تہذیب کے

ان سنگی نقوش میں ملتے ہیں، جو وادیِ حاضر میں دریافت ہوئے ہیں۔ اور کیتھارہ کے بارے میں یہ رائے دیتے ہیں کہ یہ ایشیائے کوچک یا شام کے علاقے سے یونان میں پہنچا۔ اگر ان کا یہ قیاس درست ہے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ شاید کیتھارہ بھی سومرین تہذیب کی دین ہو، کیوں کہ وہیں سے اختر شناسی کا فن، موسیقی کا فن اور متعدد ساز مختلف ملکوں میں پہنچے تھے۔ اور کیا عجب جو سومرین تہذیب میں اس کا نام اشتار پڑا ہو۔ جو ان کی زبان میں زہرہ ستارے کا نام ہے، اور جس کو رامش و رنگ اور عیش و نشاط کی دیوی تصور کر کے وہ اس کی پوجا کرتے۔ یونانی ASTER سومرین اشتار سے ماخوذ ہے اور اسی سے اسٹار اور ستارہ وغیرہ بمعنی نجم ہے۔ لیکن یہ جو کچھ میں نے ستارہ اور اشتار کی نسبت سے لکھا ہے، وہ میرا ذاتی قیاس ہے۔ اس کا کوئی حوالہ میرے پاس نہیں ہے۔ بقیہ باتوں کا حوالہ مذکورہ انسائیکلوپیڈیا میں موجود ہے۔

فنِ موسیقی سے متعلق یونانیوں کا یہ نظریہ تھا کہ یہ اجرامِ فلکی کی آہنگی رفتار سے ماخوذ ہے۔ بقول غالبؔ موسیقی گردشِ سیارہ کی آواز ہے۔ ایسی صورت میں یہ بات کچھ اچنبھے کی نہیں ہے کہ مختلف تار کے سازوں کے نام اجرامِ فلکی کے نام پر رکھے ہوئے ملتے ہیں۔ یہ خصوصیت تار کے ساز کے ساتھ اس لیے ہے کہ اس سے بہتر ہم آہنگی آواز اور تنوعِ آواز کسی اور قسم کے ساز سے زمانۂ قدیم میں پیدا نہیں کی جا سکتی تھی۔ پھر یہ کہ اس کا تعلق اس زمانے کی اساطیر سے بھی تھا۔ زہرہ ستارے کی پرستش مختلف ناموں سے اس زمانے کی مختلف تہذیبوں میں کی جاتی اور کم و بیش ہر جگہ اس کو رامش و رنگ اور عیش و نشاط کی دیوی تصور کیا جاتا۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ اشتار مصر میں ASIS اور یونان میں اناہیتا (ناہید) ہے۔ بہر حال اس پر اختلافِ رائے ہو سکتا ہے لیکن اس پر اختلاف نہیں ہو سکتا ہے کہ زہرہ کو مطربۂ فلک تصور کیا جاتا ہے ؎

اُس عیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

یہ تصور کہ ناہید (فارسی)، زہرہ (عربی) مطربۂ فلک ہے۔ ہماری شاعری کے منجملہ مضامینِ آرائش سے ہے، اور فارسی اردو کے بیشتر شاعروں نے اسے نظم کرنے کی کوشش کی ہے۔ بھلا امیر خسرو کب اس مضمون کو نظم کرنے سے چوکتے۔ انھوں نے بھی اسے نظم کیا ہے۔ اور زہرہ ستارہ نواز، بمعنی ستار نواز نظم کیا ہے۔ قبل اس کے کہ اس بیت کو پیش کروں جس میں یہ فقرہ آیا ہے، یہ بتانا ضروری ہے کہ ستار بمعنی ساز، پیدا کرتی لہجہ ہے۔

ستارہ کا جو لاطینی، سنسکرت اور کلاسیکی فارسی میں یکساں ہے یعنی ستار یا ستارہ (فارسی لغات میں ستارہ بمعنی ساز اور نجم دونوں ہی ہے) چناں چہ کلاسیکی فارسی یا زبانِ دری میں پراکرتی لفظ ستار نہیں بلکہ ستارہ ملتا ہے۔ اور اس کے ایک سند خسروؔ بھی ہیں۔ ہم لوگوں کی اصولی غلطی یہ ہے کہ ہم قدیم فارسی ادب میں ستار ڈھونڈتے ہیں نہ کہ ستارہ۔

بہرحال اب اس ستارہ بمعنی ساز کا استعمال خسروؔ کے یہاں ملاحظہ ہو جسے ہم ستار کہتے ہیں۔

خسروؔ اپنے دیوان "غرۃ الکمال" کے دیباچے میں اپنے حریفوں کو مخاطب کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ جب چاند ہلال کی صورت میں ہوتا ہے تو اس پر پروین اور زہرۂ خندہ زن رہتے ہیں کہ اس کی روشنی کب ہماری روشنی کو پا سکتی ہے۔ لیکن جب وہ ہلال بدرِ کامل بن جاتا ہے تو ان کے منہ بند ہو جاتے ہیں۔ اس کے آگے لکھتے ہیں: "دیکھے چوں پروین می خندد و می گوید کہ آن کاہندہ بدرجۂ من رسد شرفے او باشد و دیگرے چوں زہرہ زخمہ می آرد تا آنکہ کمالیتِ او بر ہمہ جہانیانِ جہاں چوں روزِ روشن گردد۔" اس عبارت میں انھوں نے زہرہ کو مطربۂ فلک قرار دیا ہے اور اس کے ہاتھ میں زخمہ دکھایا ہے جس سے اس کے ساز کی نوعیت کا بھی پتا چلتا ہے۔ چناں چہ اسی عبارت کے سیاق و سباق میں دو تین ابیات پیش خدمت ہیں جو اُن کی اپنی ہیں کیوں کہ انھوں نے دیباچے میں یہ واضح کر دیا ہے کہ جو اشعار میرے دیباچے میں آئے ہیں وہ میرے ہیں۔ چوں کہ موضوعِ زیرِ بحث سے تعلق رکھنے والی صرف ایک ہی بیت ہے اس لیے اسی کو پیش کر رہا ہوں:

زہرہ چنداں بود ستارہ نواز
کہ دفِ مہ بروں نیارد ساز

مصرعِ اوّل میں صنعتِ ایہام بے شک ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے کی روشنی میں اس کے ایک ہی معنیٰ ہیں کہ زہرہ کو بہ حیثیتِ ستارہ نواز یعنی ایک ساز بجانے والے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

معنی اس کے یہ ہیں جب زہرہ ستار چھیڑتی ہے تو چاند اپنا دف لے کر سامنے آنے کی جرأت نہیں کرتا۔ خسروؔ کی اس بیت کے یہ معنی اس قدر بدیہی ہیں کہ اس کی مزید توثیق کی ضرورت نہیں۔ پھر بھی از روئے اتمامِ حجت ان کے "اعجازِ خسروی" سے صنائعِ بدائع کے باب سے ایک عبارت پیش کر رہا ہوں جس میں انھوں نے یہ واضح کیا ہے کہ ستارہ

یعنی ساز و نجم دونوں ہی ہیں، ملاحظہ ہو عبارت۔ وہ صنعتِ ایہام کے ذیل میں لکھتے ہیں ـــ

"تا نقشِ مرا اہلِ معانی جویند
حیراں شدہ چوں صورتِ دیوار بمانند

حرف دوم۔ در صنعت تجنیس (تام) نسبت تجنیم در دیباچہ ہیں۔
چوں اندر پیکرِ ایہام و فرقدان[1] خیال فرو تر آیند رقم مجانس[2] است چناں کہ جوزا و جوزا، و مہر و مہر و ستارہ و ستارہ۔ جوزا نامِ زنے و گوسفندے، مہر آفتاب و محبت، ستارہ نجم باشد و ستارہ نامِ ساز[3]"

یہاں یہ بات بالکل واضح ہے کہ ستارہ ساز خسرو کے زمانے میں موجود تھا اور اس کا فارسی لہجہ ستارہ تھا نہ کہ ستار، جو ستارہ کا پراکرتی لہجہ ہے۔ ایسی صورت میں خسرو کو ستار کا موجد قرار نہیں دیا جا سکتا ہے، لیکن اس بات کو مسترد کرنے کا بھی ہمارے پاس کوئی تاریخی ثبوت نہیں ہے کہ انھوں نے اس ساز کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا اور اسے موجودہ صورت میں لائے ہوں۔

یونانی کیتھارہ (لاطینی ستارا) کی ہیئت اور ساخت

جارج ٹامسن STUDIES IN ANCIENT GREEK SOCIETY میں یونانی شاعر پنڈار کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ اس شاعر نے اپالو کو جو موسیقی اور پیش گوئی کا دیوتا تھا، سات تاروں کا ساز بجانے والا بتایا ہے[4] لیکن اس کے ساز کا نام نہیں لیا ہے۔

لیکن ایک یونانی ظرف پر بنی ہوئی تصویر میں جو اسی صفحے پر ہے، اپالو کو لائیر بجاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس لائیر کی شکل بالکل کیتھارہ کی ایسی ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ لائیرا اور کیتھارا کی شکل میں بہت کم فرق تھا۔ اور اسی لیے رومی دونوں کو خلط ملط کیا کرتے۔ بہرحال مذکورہ انسائیکلوپیڈیا میں جو اسکیچ کیتھارہ کا بوسٹن فائن آرٹس میوزیم میں موجود ہے، ایک یونانی صراحی پر بنے ہوئے کیتھارہ سے تیار کیا گیا ہے۔ اس کی ہیئت کذائی الفاظ میں یہ ہے۔ اس ساز کے یکساں خم دار دو بازو ہیں۔ اس کا پیندا پیالہ نما ہے، جس پر

---

[1] فرقدان قطب شمالی کے قریب دو چھوٹے چھوٹے ستارے ہیں۔
[2] مجانس کے معنی یکساں۔
[3] اعجازِ خسروی مطبوعہ نول کشور، رسالہ ثالث ص ۴۹۴

تاروں کو باندھنے کے لیے ایک پُل سا بنا ہُوا ہے۔ ان خم دار بازوؤں کے سرے سے ایک چھڑ گزرتا ہے جسے کراسنگ بار کہا جا سکتا ہے۔ سادے تار اُس کراسنگ بار سے گزرتے ہوئے پیندے کے پُل میں بندھے ہوئے ہیں۔ اس ساز کو کندھے سے لگا کر بجایا جاتا۔ داہنے ہاتھ کی انگلی یا زخمہ سے اسے چھیڑا جاتا۔ بائیں ہاتھ کی انگلیوں سے غیر مطلوب آواز کو دبایا جاتا اور مطلوب سُروں کو اُبھارا جاتا۔ بتایا جاتا ہے کہ دَورِ حاضر کا گتار اپنی ہیئت میں اسی ساز کا نصف ہے۔ اس اسکیچ میں تاروں کی تعداد سات ہے، جو کلاسیکی تعداد ہے۔ ویسے کیتھارہ میں تاروں کی تعداد تین سے بارہ تک بدلتی رہی ہے۔[1]

ہندوستان میں خسرو کے وقت میں ستار یا ستارہ کی ہیئت کیا تھی، اس سے ہم واقف نہیں ممکن ہے ان کے زمانے میں یہ ساز تین تار کا رہا ہو اور انھوں نے اسے وینا پراکرت بین' کے اصول سے ہم آہنگ کیا ہو اور اس طرح دورِ حاضر کا ستار وجُود میں آیا ہو۔

---

[1] The New Encyclopaedia Britanica, Vol.IV, 15th ed., 1973.

قومی بیداری میں اکبرؔ کا حصّہ

اکبر کا غیر ظریفانہ کلام بیشتر صوفیانہ اور واعظانہ ہے۔ لیکن جب وہ اپنے خیالات اور جذبات کا اظہار طنز و مزاح کی صورت میں کرتے ہیں تو محفل لوٹ پوٹ ہو جاتی ہے۔ کبھی خیال کی ندرت سے تو کبھی الفاظ کے تصرف سے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یا تو اوّل اوّل اکبرؔ کو اپنا مخصوص طرزِ اظہار نہیں ملا تھا یا یہ کہ انگریزوں کی ملازمت نے انھیں اس طرزِ اظہار کے اپنانے پر مجبور کیا۔ بہر حال اکبرؔ کا یہ طنز و مزاح ایسا بے ضرر بھی نہیں کہ یہ کہا جا سکے کہ وہ اپنی سنجیدہ شاعری میں واعظ اور طنزیہ شاعری میں صرف مضحک ہیں۔ دونوں میں ایک ہی اکبرؔ ہیں۔ واعظ اور مصلح اکبرؔ جو اپنی طنزیہ شاعری میں اس جذبۂ انتقام کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں کہ اچھایوں نہ سُنو گے تو یوں ہی سہی۔ ان کی تصویر دیکھنے سے ان کا چہرہ تُرشی مائل قدرے تلخی لیے ہوئے معلوم ہوتا ہے۔ یہ ترشی اور تلخی ان کی ہنسی میں بھی اُتر آتی ہے۔ اکبرؔ کا کمال یہ ہے کہ وہ بات تو اپنی ہی کہتے ہیں لیکن زبان کا تصرف کچھ اس انداز کا ہوتا ہے کہ اس سے ان کے موافق اور مخالف دونوں ہی محظوظ ہوتے ہیں۔ وہ اکبرؔ واعظ اور مصلح کو بھول جاتے ہیں اور ان کی شاعرانہ معماری گری پر حیرت کرنے لگتے ہیں۔ اس سے طنز و مزاح کے شاعر اکبرؔ زیادہ اُبھرے ہیں اور سیدی اصلاح کے ناقد اکبرؔ کچھ کچھ پردۂ خفا میں چلے گئے ہیں۔ اکبرؔ کی فکر سیدی اصلاح کی تنقید میں ابھری ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ ایک دوسرے کے مصلح ہیں۔ اکبرؔ کو یہ معلوم تھا کہ وہ ایک گرتی ہوئی دیوار کو سہارا دے رہے ہیں اور قوم کا قافلہ اسی پیروئ مغرب پہ چلے گا جس پر سر سید نے اسے لگا دیا ہے، لیکن وہ اپنا فرض پورا کر رہے تھے۔ سر سید کی تحریکِ اصلاح کے شدائد اور عواقب سے لوگوں کو متنبہہ کر رہے تھے اور موقع ملنے پر وہ لوگوں کو ان سے بھڑکا بھی دیتے۔ اکبرؔ کے ان پُرفن اشعار سے محظوظ ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس ذہنی اور رُوحانی کش مکش کو سمجھا جائے جو اُن دونوں کے درمیان تھی۔ اس کے سمجھنے کے بعد ہی ہم معلوم کر سکیں گے کہ اکبرؔ کا حصّہ ہماری قومی بیداری میں کیا ہے۔

اکبرؔ نے خاصی طویل عمر پائی تھی۔ وہ ۱۸۵۷ء میں بارہ سال کے تھے اور چودہ سال کی

عمر سے تادمِ مرگ اُس حاکم فرنگی قوم کی ملازمت سے وابستہ رہے جس کے جال کو وہ اپنے دانت سے کسنے کے بجائے کاٹنے میں مصروف رہے۔ یہ جال صرف محکومی کا نہیں بلکہ مغرب کی سائنسی تہذیب اور جمہوری اداروں کا بھی تھا۔ اکبرؔ نے ان دونوں میں کم فرق کیا۔ انھوں نے محکومی کی مخالفت کے ساتھ ساتھ اس فلسفۂ ترقی کی بھی مخالفت کی جو قوموں کی مادّی خوشحالی سے تعلق رکھتی ہے۔ اکبرؔ نے ایک ادنیٰ محرّر کے درجے سے ترقی کر کے سیشن جج کے رُتبے کو پہنچنے والی اپنی ترقی کو تو گوارا کر لیا، انھیں یہ بھی گوارا تھا کہ ان کا بیٹا لندن سے بیرسٹری پاس کر کے آئے اور ڈپٹی کلکٹر بنے۔ لیکن یہ گوارا نہ تھا کہ مغرب کی سائنسی تہذیب یہاں کی تہذیب پر اثر انداز ہو۔

جس طرح ہمیں ہر بات کا علم بہت دیر میں ہوتا ہے۔ تقریباً اُس وقت ہوتا ہے جب سر چھپانے کے لیے ریت بھی باقی نہیں رہتی ہے۔ اسی طرح ہمیں اس بات کا علم بھی بہت دیر میں ہُوا کہ ہم انگریزوں سے جنگ ۱۸۵۷ء میں نہیں بلکہ اس سے پہلے ہی ہار چکے تھے۔ یہ لڑائی مسیحیت اور اسلام کی نہیں بلکہ مغرب کے ابھرتے ہوئے سرمایہ دارانہ نظام اور مشرق کے صدیوں پرانے جاگیر دارانہ نظام کے درمیان تھی۔ یہ لڑائی مغرب کی سائنس اور ٹکنالوجی اور مشرق کے پُرانے علوم و فنون، مغرب کی اسٹیم مل اور مشرق کی پن چکی، مشرق کی توڑے دار بندوق اور مغرب کی اِن فِل رائفل کے درمیان تھی۔ لیکن مشرق کا پُرانا ذہن اپنی شکست کا سبب صرف اخلاقی زوال میں دیکھتا ـــ سرسیّد اور حالیؔ نے اس کے علاوہ مادّی اور تاریخی اسباب پر بھی نظر ڈالی۔ مغربی تہذیب سے کچھ سمجھوتا چاہا، مگر اکبر الٰہ آبادی نے ان کی ساری باتیں سُنی اَن سُنی کر دیں اور ماضی پرستی کی طرف جُھک گئے۔

دُنیا بدل گئی ہے وہ ہیں ہمیں کہ اب تک
اپنے مقام پر ہیں، اپنے مکان پر ہیں
اب تک ہے یاد ہم کو اپنی بلند نامی
اب بھی مِٹے ہوئے ہم مٹتے نشان پر ہیں

مذہب سرسیّد کو بھی عزیز تھا اور اکبرؔ کو بھی، لیکن اس امر میں کہ ہابس، لاک، نیوٹن، بنتھم اور مِل کے خیالات سے اپنے مذہب کو کیوں کر محفوظ رکھا جائے، دونوں کے طریقِ کار میں اختلاف تھا۔ سرسیّد نے مذہب کو سائنس سے ہم آہنگ کر کے ایک نیا علم الکلام وضع کیا جس کے ذریعے سے وہ مغربی عقلیین کا مقابلہ معقولات کی سطح پر کرنا چاہتے۔ اکبرؔ کو یہ طریقِ کار پسند نہ تھا، وہ مشرق کے مریض کا علاج عقل کے بجائے عشق سے کرنا

چاہتے تھے ؎

انکشافِ رازِ ہستی عقل سے ممکن نہیں
متصل ہو، سطحِ ظاہر سے، یہ وہ باطن نہیں

یوں تو فلسفۂ وحدت الوجود کے دونوں ہی قائل تھے لیکن اکبرؔ صوفیاء کے راستے پر گامزن ہوتے ہوئے مذہب کی حقیقت، عشق اور مشیئت میں تلاش کرتے؛ اور سرسیّد حکما کے راستے پر چلتے ہوئے اسے اعمالِ الٰہی یا قوانینِ فطرت میں ڈھونڈتے، ایک نزاعی مسئلہ ان بزرگوں کے درمیان قومی عادات و اطوار اور رسومات کی تغیرؔ پذیری سے متعلق بھی تھا:

وضعِ کہن کا مٹنا اس کی یہ رُت نہیں ہے
تیشے سے توڑ دو تم ایسا یہ بُت نہیں ہے

اکبرؔ کے اس شعر میں تم کا اشارا سرسیّد کی طرف ہے جو رسم و رواج کو عقل کی کسوٹی پر پرکھنے اور پُرانی رسموں کو چھوڑنے اور نئی رسموں کو اختیار کرنے کی تلقین کرتے۔ اکبرؔ ان کی اس کوشش پر ہنستے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اسی وضعِ کہن کے تعلق سے ایک کڑی رنجش اکبرؔ کو عورتوں سے بھی ان کی بے پردگی کے باعث پیدا ہو گئی تھی گویا اس کے ذمہ دار بھی سرسیّد ہی تھے۔ بہرحال مختصر یہ کہ اکبرؔ کا یہ خیال تھا کہ جن لوگوں نے مسلمانوں کو ترقّی کی پٹّی پڑھائی ہے۔ ایسا انھوں نے شیطان کی سازش سے کیا ہے:

شیطان نے ترکیبِ تنزّل یہ نکالی
ان لوگوں کو تم شوقِ ترقّی کا دلا دو

آدمی کا شیطان آدمی ہے۔ اسی کے بہکانے اور ورغلانے سے انسان نے ترقّی کی ہے۔ اکبرؔ کو یہ بدگمانی اس شیطان سے اِس لیے تھی کہ وہ اس راز سے آشنا نہ تھے کہ اس کی قوّت انکار ہی سے قصۂ آدم رنگین بنا ہے اور اسی کی کارستانیوں نے ہمارے سفرِ حیات کو غیر مختتم بھی بنایا ہے جس کے نتیجے میں یہ فلسفۂ ترقّی وجود میں آیا۔ چناں چہ علّامہ اقبال کو، جو اس راز سے آشنا تھے، اکبرؔ کے برخلاف یہ کہنا پڑا

آئینِ نو سے ڈرنا، طرزِ کہن پہ اڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

اقبالؔ نے جو یہ راز تاروں کی زندگی سے پالیا تھا اسے اکبرؔ انسانوں کی زندگی سے بھی نہ پا سکے۔ مگر ایسا نہیں ہے کہ وہ تبدیلی کو محسوس نہ کرتے ہوں، اس سلسلے میں اُن کا رویّہ یہ

تھا کہ تبدیلی اندر سے ہونی چاہیئے۔ وہ محکومیت کے دباؤ میں کسی تبدیلی کو قبول کرنے کے قائل نہ تھے۔ اسی لیے وہ آزادی کے مسئلے پر، اُن لوگوں کے ساتھ تھے جو ملک میں مکمل سیاسی آزادی کے لیے جدوجہد کر رہے تھے۔ اس سلسلے میں حکومت اُن سے اس قدر زیادہ بدگمان ہو گئی تھی کہ اُس نے اُن کے پیچھے اپنی سی آئی ڈی بھی لگا رکھی تھی۔ تہذیبوں میں تبدیلیاں کیوں کر پیدا ہوتی ہیں؟ یہ ایک سماجیاتی عمل ہے۔ اس کو پوری طرح سمجھنے سمجھانے کے لیے وقت درکار ہے۔ لیکن اتنا جاننا ضروری ہے کہ خارجی اثرات ہر تہذیب میں ملتے ہیں، کسی قوم کی کوئی تہذیب خالص نہیں ہوا کرتی۔ لیکن جب کسی تہذیب میں تبدیلی محکومی کی حالت میں ہوتی ہے تو یہ معلوم کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کون سی شے حاکم قوم کی نقالی کی صورت میں آ رہی ہے اور کون سی تاریخی تمدنی ضرورت کے تحت۔ چنانچہ اکبر کو تبدیلی سے اتنا بُغض نہیں تھا جتنا مغرب کی اس اندھی تقلید سے، جس نے ہمارے معاشرے میں ایک مضحک صورتِ حال پیدا کر دی تھی۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ جہاں وہ طرزِ کہن پر اَڑے ہوئے نظر آتے ہیں، وہاں وہ مغرب کی ملوکیت اور ہماری غلامانہ ذہنیت کو بھی اپنے طنز کا نشانہ بناتے ہیں۔ اکبر کی یہ جنگ نقالی کے بجائے، ہمارے اندر تخلیقی قوتوں کو اُبھارنے کی تھی۔ چناں چہ اُن کی مذہب دوستی بھی مُلّا کی مذہب دوستی سے بالکل مختلف تھی:

میرا مسلک کچھ جُدا ہے شیخ کے اِسلام سے
یاں خُدا سے کام ہے، اُن کو خُدا کے نام سے

اکبر کی جدوجہد مسلمانوں کو طوفانِ مغرب میں غرق ہونے سے بچانے اور انھیں اس خودی سے آشنا کرنے کی تھی جس کی تفسیر علّامہ اقبال نے کی۔

یہاں یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ علّامہ اقبال کی ابتدائی دَور کی شاعری پر اکبر کی شاعری کا گہرا اثر تھا اور اقبال کا شاہین تو اکبر ہی کا عطیہ تھا۔

(ایک ریڈیائی تقریر بہ شکریہ ریڈیو پاکستان۔ کراچی)

اقبال کا تصورِ اجتہاد

کم از کم شعر و شاعری کی حد تک یہ کہنا مشکل ہے کہ اقبال کسی دوہری شخصیت کے مالک تھے، مگر اُن کے اُن خطبات کے مطالعہ سے جو انھوں نے ۱۹۲۹ء میں مدراس، حیدر آباد دکن اور علی گڑھ میں دیے، کچھ ایسا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ جب وہ کسی موضوع پر فلسفیانہ گفتگو کرتے تو اپنی شعری شخصیت کو معطل رکھا کرتے۔ کیا یہ امر باعثِ استعجاب نہیں ہے کہ پہلے چھ خطبات میں انھوں نے اپنا کوئی ایک شعر بھی کسی خیال کی توضیح و تشریح کے لیے استعمال نہیں کیا ہے، اور ان خطبات کی فہرست میں کوئی بھی خطبہ براہِ راست یا بالواسطہ عشق پر نہیں ہے جس کی حیثیت ان کی شاعری میں ایک رہنما جذبے یا ایام کی ہے۔ اس کے برعکس یہ خطبات جو ان کی اسلامی فکر کا نچوڑ پیش کرتے ہیں، اپنی اسپرٹ میں معقولاتی ہیں منطقی استدلال کے خطوط پر استوار کیے گئے ہیں اور ان کے اس اجتہادی بیان کی اسپرٹ کے حامل ہیں کہ اسلام کا ظہور عقلِ استقرائی کا ظہور ہے۔

چناں چہ اسی نسبت سے وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اسلام ایک مثبت سائنس ہے۔ یعنی مشاہدۂ فطرت، مطالعۂ فطرت اور تجربی علوم یعنی خصوص کے مطالعہ سے عوام تک پہنچنے کی دعوت دیتا ہے اور قدیم دُنیا کے جامد اور سکونی تصورِ کائنات کو رَدّ کرتے ہوئے ایک توسیع پذیر کائنات اور تحرک اور تغیّر کی قدروں پر زور دیتا ہے وہ اپنے ان خیالات کو مزید تقویت مغرب کے بعض مستشرقین کے اس قول کے حوالے سے پہنچاتے ہیں کہ یورپ کو جس قوم نے سائنس سے آشنا کیا، وہ مسلمان تھے۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر مغرب کے یہ سارے علوم طبیعیات، فلسفہ، تاریخ و تمدن استقرائی منطق وغیرہ اسلامی تہذیب کے پروردہ ہیں اور یورپی تہذیب اصلاً اسلامی تہذیب کا ایک تسلسل ہے جیسا کہ اقبال کہتے ہیں، تو پھر ان کی مخالفت اس مغربی تہذیب کے کن پہلوؤں سے تھی۔

اقبال نے یورپی علوم کو مسترد نہیں کیا ہے بلکہ اس سے تو خاصا استفادہ کیا ہے۔

انھوں نے تو مغرب کی ملوکیت اس کے سامراجی نظام اور سرمایہ داری کو رَدّ کیا ہے۔ جنھیں انھوں نے اسلامی تہذیب کی اسپرٹ کے منافی پایا۔ ان کو نہ تو مغرب سے بے وجہ نفرت اور نہ مشرق سے غیر تنقیدی پیار۔ وہ تو عالمی تہذیب کے ایک نقاد تھے۔

انھوں نے جہاں مشرقی اقوام کی غلامانہ ذہنیت، تقلیدی روش، ماضی پرستی، نفسی خودی، بے عملی اور اس کے جاگیر دارانہ اور قبائلی نظام کی تنقید ہے وہاں یورپی تہذیب میں جذبے کی ثقافت کی کمی اس کی سامراجیت، سرمایہ داری، نسل پرستی، زمین پرستی یعنی فاشزم وغیرہ کی زبردست تنقید کی ہے لیکن یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ مغرب کے جمہوری ادارے کو اس کے اس نقص کے باوجود بقول اُن کے کہ اس میں افراد کی قدر و قیمت پر زور نہیں دیا جاتا ہے، مشرق کے لیے موزوں ترین تصور کیا ہے اور اسے اِجماع کا جدید ترین طریق کار بھی بتایا ہے۔ اور مشرق و مغرب کے پُرانے طرزِ حکومت، دینی پیشوائی، ادارۂ خلافت، شاہیت اور آمریت، ان سارے اداروں کو رَد کیا ہے۔

جہاں چہ ترکوں کے تجربے پر بحث کرتے ہوئے انھوں نے پارلیمانی نظامِ حکومت کی زبردست حمایت کی ہے اور ترکوں کی عسکریانہ زندگی کو سامنے رکھتے ہوئے یہ بھی کہی ہے کہ اسلام میں ریاست اتنی اہم شئے نہیں جتنا کہ "فرد" اور مردِ مسلمان کی وفاداری صرف ذاتِ باری کے ساتھ ہوتی ہے اور وہ صرف اسی کی سروری کو قبول کرتا ہے۔

وہ جمہور کی رائے کا احترام بے شک کرتا ہے لیکن کسی فرد کی مطلق العنانی کو تسلیم نہیں کرتا ہے۔ مَیں نے یہ چند باتیں آپ کے سامنے اس لیے پیش کی ہیں کہ تا وقتیکہ آپ کو علّامہ اقبال کی اجتہادی فکر کی روش اور اس کی نوعیت کا علم نہ ہو، یہ بتانا مشکل ہوگا کہ ان کا تصوّرِ اجتہاد کیا ہے۔

اقبال اپنے چھٹے خطبے میں اجتہاد کے موضوع کو زیرِ بحث لائے ہیں لیکن اس بات کا اظہار انھوں نے اپنے خطبے کے شروع ہی میں کر دیا ہے کہ اجتہاد کے تین درجات ہیں سے اجتہاد مطلق یا آزادیٔ مطلق، اجتہاد اضافی یعنی محدود آزادی اور اجتہاد جزوی ہیں سے وہ جس اجتہاد کی گفتگو کریں گے وہ ABSOLUTE AUTHORITY یعنی آزادیٔ مطلق کا موضوع ہوگا۔ کامل آزادی نہ صرف قوانینِ شریعت کی تشکیلِ جدید کے لیے بلکہ الٰہیاتِ اسلامیہ کی تشکیلِ جدید کے لیے بھی ان کی

نظر میں ضروری ہے۔ وہ اس کے دائرۂ اختیار سے اِسلامی تہذیب کی کوئی بھی شئے باہر تصوّر نہ کرتے۔

چناں چہ اگر آپ ان ساتوں خطبات پر ایک نظر ڈالیں تو اسی نتیجہ پر پہنچیں گے کہ ہر وہ شئے جو آسمان اور زمین کے درمیان ہے، ان کی اجتہادی فکر کے حصار میں ہے۔ علامہ اقبالؔ کا فلسفۂ حیات نامیاتی یا عضویاتی کلّیت کا تھا۔ وہ نہ تو روح اور بدن کی دوُئی کے قائل تھے اور نہ مادّہ اور رُوح کی دُوئی کے۔ وہ مادے کو رُوح کی ایک صوُرت بتاتے ہیں، جیسے روح یا اسپرٹ یا ورلڈ لائف: (WORLD LIFE) یعنی کائناتی زندگی اپنے کو حقیقی بنانے کی کوشش میں بطور آلۂ کار استعمال کرتی ہے۔

چناں چہ ان کی نظر میں ساری رُوئے زمین مسجد ہے اور پوری کائناتی حیات واحد اور مقدّس ہے۔

بہرحال کہنے کا مقصد یہ ہے کہ جب اجتہاد کا مفہوم ان کی نظر میں آزادیٔ مطلق کا ہے تو اس کے دائرے کو فقہی قیاس تک محدود نہیں رکھا جا سکتا ہے۔ یہ بنیادی فرق ہے عُرفِ عام کے تصوّرِ اجتہاد اور علّامہ اقبالؔ کے تصوّرِ اجتہاد میں، وہ اسلام کے تمام مذہبی خیالات کی تشکیلِ جدید، جدید مغربی علوُم و فنون اور اپنے ضمیر کی روشنی میں کرنا چاہتے تھے اس لیے انھوں نے اس کے لیے فلسفیانہ یا منطقی زبان استعمال کی نہ کہ فقہی زبان، کیوں کہ وہ اسے فِقہ تک محدود نہیں رکھنا چاہتے تھے۔ اس سے اس بات پر روشنی پڑ سکتی ہے کہ انھوں نے اِجتہاد کو اِسلامی تہذیب کے اندر تحرّک اور تغیّر کا ایک دائمی اصُول کیوں کر قرار دیا ہے؟

اقبالؔ نے یہ بات بہت ہی صاف طور سے کہی ہے کہ اسلام نے سکوُنی حیات اور کائنات کا تصوّر رَدّ کر دیا ہے۔ اس کی جگہ ایک توسیع پذیر کائنات اور دائمی حیثیت سے ایک متحرّک قوّتِ حیات کا تصوّر پیش کیا ہے۔ وہ اس خیال کے مُدّعی ہیں کہ زندگی، جس کا اظہار اختلافاتِ مدارج و نوعیت کے ساتھ کائنات کی ہر شئے میں ہوُا ہے، اپنی اصل میں واحد ہے۔ وہ فانی نہیں بلکہ جاودانی ہے۔ رُکی ٹھہری اور ساکن نہیں بلکہ متحرک اور تغیّر پذیر ہے۔ تکرارِ محض کی عادی نہیں بلکہ ارتقا پذیر ہے۔ وہ ادنیٰ سے اعلیٰ، اور سادہ سے پیچیدہ کی طرف گامزن ہے۔ وہ ہمیشہ آگے کو بڑھتی ہے، کسی پہلے سے متعیّن کیے ہوُئے خط پر نہیں بلکہ اپنے سفر کا خط نئے مقاصد کی روشنی میں خود متعیّن کرتی ہے۔

اس میں شُبہ نہیں کہ وہ ماضی کا بارِ گراں لیے آگے بڑھتی ہے لیکن بقول رُومی ؒ وہ یہ بھی

کہتے ہیں۔ جب تک بنیادِ کہنہ مسمار نہ ہو اُس پر کوئی نئی عمارت تعمیر نہیں ہو سکتی ہے۔ اس کا یہ عمل کہ وجودِ کہنہ کے چاک درچاک گریباں سے وجودِ نو کی کلی کھلتی ہے، جدلیاتی کہلاتا ہے۔ اس عمل میں پُرانا نئے کو جنم دیتا ہے۔ زندگی کا یہ تسلسل تخلیقی ہے، یعنی اس میں نئے سے نئے عناصر کا اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ زندگی کو تکرار سے نفور، ایجاد سے محبت ہے۔ زندگی کو بقا جہانِ تازہ کی تو بہ نو ایجاد سے ہے نہ کہ ماضی پرستی یا جو شے کہ فرسودہ ہو چکی ہے، اسے دوبارہ زندہ کرنے سے، وہ ایک مغربی مفکر کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ تاریخ کا فیصلہ ہے۔ جن فرسودہ خیالات کو خود کسی قوم نے فرسودہ کر دیا ہو، اُن کی تجدید پھر اس قوم میں نہیں ہو سکتی ہے۔

ان خیالات کی مدد سے آپ اس بات کو اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں کہ کیوں کر انھوں نے لفظ اجتہاد کو ایک اجتہادی معنیٰ دیا ہے۔ وہ اسے اسلام کی ہیئت ترکیبی میں اصولِ تحریک کا نام دیتے ہیں، اور اس بات کو بہ بانگِ دُہل کہتے ہیں کہ اسلام کوئی ضابطہ و قانون ہی نہیں بلکہ ایک تحریک، ایک تہذیب اور ثقافت ہے اور وہ تہذیب ان کی نظر میں اس وقت تک ترقی کرتی رہی جب تک کہ اس میں اجتہادِ مطلق کا دروازہ کھلا رہا یعنی جب تک کہ فکری آزادی قائم رہی، اور جب اس اجتہادِ مطلق کے دروازے کو بند کر دیا گیا، لوگوں کے ذہن پر پہرے بٹھائے گئے اور انھیں تقلید کا پابند کیا گیا تو پھر اس تہذیب میں ترقی کی راہ مسدود ہو گئی۔

چنانچہ علامہ اقبال نے کئی ایسے اسباب پر روشنی ڈالی ہے جن سے اسلامی تہذیب میں زوال عدم اجتہاد کے باعث پیدا ہوا۔ مگر یہاں میں ان میں سے ایک سبب کا ذکر کروں گا جس پر انھوں نے بہت زور دیا ہے اور اس سے اُن کے تصوّرِ جمہوریت کی بھی توضیح ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ یوں نظریاتی اعتبار سے اجتہاد کا دروازہ کھلا رہا ہے۔ لیکن فقہی مذاہبِ اربعہ کے وجود میں آنے کے بعد عملاً اجتہاد کا دروازہ کئی صدیوں تک ایسی شرطوں کے عائد کر دینے کے باعث بند رہا کہ جن کا پورا کرنا مشکل کیا بلکہ محال تھا۔ وہ لکھتے ہیں کہ وہ ساری شرطیں اور بندشیں، جو اجتہاد پر عائد کی گئی ہیں، اس بات کی غماز تھیں کہ علماءِ سلف آزادیٔ فکر سے خوف زدہ تھے۔ وہ معاشرے کے قواء انحطاط کا سدِّباب اجتہاد کے دروازے کو بند کر کے ایک ایسی سخت گیر تنظیم سے کرنا چاہتے تھے جس کے شکنجے میں افراد بے بس اور بے جان ہو کر رہ گئے تھے۔ وہ ہر عملِ اجتہاد کو بدعت اور زندقہ سے تعبیر کرتے تھے۔ وہ یہ سوچنے سے قاصر

تھے کہ قوموں کی ہستی اور تقدیر کا دار و مدار اس امر پر نہیں کہ ان کا وجود کہاں تک منظم ہے۔ بلکہ اس بات پر ہے کہ اس قوم میں افراد کی خوبیاں کیا ہیں۔ ان کی قدرت اور صلاحیت کیا ہے؟ یوں بھی معاشرہ جب حد سے زیادہ منظم ہو جاتا ہے، ریاست کا جبر شخصی آزادیوں کو سلب کر لیتا ہے تو اس میں فرد کی ہستی سرے سے فنا ہو جاتی ہے۔ اندریں صورت وہ لکھتے ہیں کہ اگر قوم کے زوال اور انحطاط کو روکنا ہے تو اس کا یہ طریقہ نہیں کہ ہم اپنی گزشتہ تاریخ کو بے جا احترام سے دیکھنے لگیں یا اس کا احیا خود ساختہ ذرائع سے کریں، بلکہ یہ ہے کہ معاشرہ ایسے افراد کی پرورش اور تربیت کرے جو اپنی ذات اور خودی میں ڈوب کر زندگی کی گہرائیوں کا انکشاف کرتے رہیں۔

انھوں نے ایک ایسے ہی معاشرے کو روحانی جمہوریت کا نام دیا ہے جو غیر طبقاتی ہے جس میں ریاست کا جبر بہت ہی محدود ہے۔ جس میں یکساں مواقع ہر شخص کو اپنی صلاحیت کو اجاگر کرنے کے دیے گئے ہیں۔ اس سے اس بات کا اندازہ بخوبی کیا جا سکتا ہے کہ وہ نابغہ شخصیتوں کی ضرورت کو قوم کی زندگی یا اسلامی تہذیب کی ترقی کے لیے ضروری سمجھتے تھے۔ اور اس بات کو انھوں نے پوری طرح محسوس کر لیا تھا کہ ہر قطرۂ نیساں کے گوہر بننے کے امکانات کسی طبقاتی معاشرے میں ممکن نہیں۔ چناں چہ انھوں نے مغربی اقوام کی اصلاً طبقاتی جمہوریت کی تنقید کی ہے جسے وہ اپنے مثالی معاشرے میں غیر طبقاتی شکل میں دیکھنا چاہتے تھے۔

وہ اپنے اس مثالی معاشرے کی تغیر پذیری کو جس میں اصولِ تحرک یا تغیر اجتہادِ مطلق یا آزادیٔ مطلق ہے، ایک ربط چند دوامی اقدار سے دینا چاہتے تھے۔ جو اس کی تغیر پسندی کو اضافیت محض کا ایک اظہار یا منظر بننے سے روک سکے اور اس کو ایک لنگر یا بادبان مہیا کر سکے۔ وہ لنگر اور بادبان حس سے زندگی میں گہرائی، گیرائی اور تقدس پیدا ہوتا ہے، اس بات کا احساس ہے کہ زندگی دائم اور مقدس ہے اور اسی احساسِ توحید سے یہ بات متفرع ہوتی ہے کہ زندگی کی تین بنیادی قدریں ہیں جن سے معاشرے کو تغیر کی حالت میں ایک ثبات وجودی مہیا کیا جا سکتا ہے۔ وہ قدریں، مساواتؔ آزادی اور وحدتِ انسانیت کی ہیں۔ اگر ان تین اقدار کے استحکام کے لیے کوئی معاشرہ گرم سفر ہو تو اس کے گمراہ ہونے کا امکان کم ہوتا ہے۔ اقبال کا کوئی بھی پیغام ہو اور اس کا حوالہ کچھ ہی کیوں نہ ہو وہ ان تین اقدار کے معنوی اثرات سے بے نیاز نہیں ہوتا ہے۔

وہ عالمی وحدت یا وحدتِ انسانیت کے ایک زبردست مبلغ تھے اور ہر قسم کی نسل پرستی اور قوم پرستی، جو بین الاقوامی افہام و تفہیم یا وحدت انسانیت میں حائل ہو، اس کے سخت مخالف تھے۔ وہ اپنی فکر میں ایک اجتہادِ مجسم اور اپنے جذبے میں ایک عاشقِ انسانیت تھے۔

(ایک ریڈیائی تقریر بہ شکریہ ریڈیو پاکستان)

فانیؔ کے کلام پر ایک نظر

اگر شاعری تمام تر ایک طرزِ ادا ہوتی اور اس بات سے بے نیاز ہوتی کہ کون سا جذبہ اور کون سا خیال پیش کیا گیا ہے تو پھر "معنی" مطلب اور خیال کی بحث کو شاعری میں اٹھانا ایک فضول سا کام تصوّر کیا جاتا۔ ایک مکتبۂ فکر شعر برائے شعر کے رویّے کا کل بھی قائل تھا اور آج بھی قائل ہے لیکن چوں کہ ہمارا موقف اُن کے موقّف سے برسرِ پیکار رہا ہے ، مَیں آج فانیؔ پہ کچھ لکھتے ہُوئے اپنے اس موقّف سے ہٹنے پر آمادہ نہیں کہ جس جذبے یا خیال کی انھوں نے ترجمانی کی ہے اُس کی کوئی اہمیت نہیں ہے ، اس کا کوئی اثر ہمارے دِل و دماغ پر مرتّب نہیں ہوتا؟ اور ہمیں تو فن برائے فن کے تحت صِرف یہ دیکھنا چاہیے کہ انھوں نے کِسی خیال کو کیوں کر ادا کیا ہے۔ اس سلسلہ میں یہ بتانا بھی ضرُوری سمجھتا ہُوں کہ کسی خیال کو کیوں کر ادا کیا گیا ہے ، اُسے کیوں کر برتا گیا ہے ، اس کے کِس پہلُو پر دھار رکھی گئی ہے اور کون سا پہلو نمایاں کیا گیا ہے ۔ یہ ساری باتیں دُنیائے خیال میں داخل ہو جاتی ہیں ۔ چناں چہ شاعر کو مفکّر سے خواہ وہ ادنیٰ ہو یا اعلیٰ ، جُدا کرنا مشکل ہے ۔ تاہم یہ کوشش کی جاتی ہے کہ فن کو خیال سے جُدا کر کے بھی دیکھا جائے اور فن کی تفہیم اسی کوشش سے برآمد ہوتی ہے ، چنانچہ میں کلامِ فانیؔ پر اپنے تاثّرات پیش کرتے وقت اس کوشش کو اُٹھا نہ رکھوں گا ۔ یہ تمہید اس بات کی ہے کہ فکرِ فانیؔ کے کئی پہلو ایسے ہیں کہ جو از کارِ رفتہ ان معنوں میں ہیں کہ وہ نہ تو دَورِ حاضر کی سائنس سے ہم آہنگ ہیں اور نہ ان کی کوئی اپیل اس زمانے کے نوجوانوں میں ہے ۔ میرا اشارہ ان کے فلسفۂ جبر ، یاسیت اور مقدّر پرستی کی طرف ہے ۔ یوُں تو جبر و قدر کے مسئلے پر سوچنا ایک دلچسپ مشغلہ ہے ———————— لیکن مَیں یہاں کوئی فلسفیانہ بحث چھیڑنا نہیں چاہتا ۔ مَیں تو صرف یہ بات آپ کے سامنے لانا چاہتا ہُوں کہ ہر چند کہ انسان کائنات کا ایک حِصّہ ہے مگر وہ اس کا دماغ ہے ۔ اسی کے آئینۂ دماغ میں فطرت منعکس ہوتی ہے اور اسی آئینہ میں وہ اپنے آپ کو سنوارتا بھی ہے ۔ وہ جتنا خارج میں بڑھتا اور پھیلتا ہے ، فطرتِ خارجیہ کو انسانی رشتوں میں اسیر کرتا ہے ، اس سے اپنے مقاصد کی تکمیل

اور حاجت روائی کا کام لیتا ہے، اتنا ہی وہ اپنے وجود کی گہرائیوں میں بھی اُترتا جاتا ہے آئن سٹائن نے اس کائنات کو محدود و غیر محصور یعنی توسیع پذیر قرار دیا ہے۔ اس متحرک اور وسعت پذیر کائنات میں، انسانی وجود کائنات سے کچھ کم پُراسرار نہیں ہے۔ وہ کیوں کر ظاہر ہُوا، پردۂ خاک سے نکلا یا آسمان سے اُترا ہے" اس سے زیادہ پُراسرار اس کی یہ قوت ہے کہ وہ جس کائنات کا حصّہ ہے اس کا وہ مسخر بھی ہے اور اسے یہ آزادی بھی حاصل ہے کہ وہ اپنے نفس یا اپنی فطرتِ مجبور پر بھی غالب آسکتا ہے۔ وہ خود آپ اپنی ضد ہے اور ان ہی ضدین کے اتحاد سے اس کا وجود ہے۔ چناں چہ وہ مقید، محدود اور غیر محصور بہ یک وقت ہے۔ آدمی ایک ارتقاپذیر حقیقت ہے۔ وہ ہمیشہ بنتا رہتا یا عالم کن میں رہتا ہے۔ وہ اپنی قوائے ممکنہ کو حقیقت میں تبدیل کرتا رہتا ہے اور اپنے حواسِ ظاہری و باطنی کی قوت اور فعلیت میں نہ صرف اضافہ کرتا رہتا ہے بلکہ سائنس اور آرٹس کی شکل میں انھیں معروضی صورت بھی دیتا رہتا ہے۔ جو مشین کہ ڈھلتی ہے، وہ ہماری عقل کا، اور جو نغمہ کہ ڈھلتا ہے، وہ ہمارے احساسات کا ایک معروضی پیکر ہوتا ہے۔ یہ انسان دیکھنے میں تو ایک مُشتِ خاک ہے مگر اپنی تخلیقی قوت میں ایک جہان کیا، صد جہانِ آدم کا خالق ہے ؎

ہیں مُشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

یہ کوئی تصوّف میں ڈال دینے والی بات نہیں ہے۔ گزشتہ دس بیس سال میں ہم نے اس کی غیر معمولی قوتِ پرواز کو دیکھا اور محسوس کیا ہے۔ ہم نے اس کی پوری تاریخ کا مشاہدہ کیا ہے اور اس امر کے شاہد ہیں کہ وہی بنیادی کردار اپنی تاریخ کا رہا ہے اور اپنے عمل کی ساری ذمہ داریاں سنبھالی ہیں، اس کے نتائج کو خود ہی جھیلتا اور اس کے ثمرات سے خود متمتع ہوتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ یہ کائنات قانون بستہ اور نظام در نظام متحرک ہے مگر انسان کی آزادی قوانینِ فطرت سے رُوگردانی میں نہیں پیدا ہوئی ہے۔ اس سے تو وہ قعرِ مذلت میں پہنچا ہے۔ بلکہ قوانینِ فطرت کی اطاعت سے پیدا ہوئی ہے۔ اس نے بطونِ جبر سے اپنی آزادی کاڑھی ہے۔ اس نے اسے تسلیم کیا ہے، کہ کائنات میں ایک قانونِ سببیت ہے۔ اُس نے اس قانون سے اپنے لیے ایسے اثرات پیدا کیے۔ ایک ایسے سلسلۂ عمل کو پیدا کیا جس سے اس کی تہذیب نے جنم لیا، جو اپنے سارے پیچ و خم اور عروج و زوال کے ساتھ ترقی کرتی رہتی ہے۔ یہی آزادی انسان کا دائرۂ اختیار ہے۔ یہ آزادی اضافی ہے نہ کہ مطلق۔ لیکن یہ فریبِ آزادی نہیں ہے۔ اس کی کوئی ڈور کسی کے ہاتھ میں نہیں ہے۔ آزادی کا مفہوم عملِ موت کو ختم کرنے کا نہیں ہے کیوں کہ موت زندگی کی حرکت

کا ایک مظہر ہے بلکہ زندگی کو پُرمایہ بنانے، اسے زندہ رہنے کے لائق بنانے اور عمرِ طبعی کو ذرا طول دینے کا ہے۔ اس کی آگے کی بھی کچھ منزلیں ہوں گی جن کا فی الحال علم نہیں۔ آدمی کی یہ تصویر ایک مجبورِ انسان کی نہیں ہے۔ ایک ایسے انسان کی نہیں ہے جو کشاں کشاں اپنے مقدر یا کسی پہلے سے کھینچے ہوئے خط پر جا رہا ہو۔ وہ سینکڑوں باتوں میں انتخاب سے کام لیتا ہے۔ اپنے سفرِ حیات کا راستہ بھی متعین کرتا ہے۔ وہ ناکام بھی ہوتا ہے اور عالمِ یاس میں امید کا دامن بھی چھوٹ جاتا ہے۔ تاہم وہ اپنی اس مایوسی پر غالب آجاتا ہے۔ ہر رات کی ایک صبح ہوتی ہے۔ زندگی کا گہوارہ امید ہے نہ کہ یاس و ناامیدی۔ ہمارا انیسویں اور بیسویں صدی کا ادب ان سارے خیالات کے ٹکراؤ، افہام و تفہیم، تقابل و تناظر، ردّ و قبول سے بھرا پڑا ہے۔ فانی اور اقبال، یہ دونوں ایک ہی سوسائٹی کے دو ہم عصر شاعر ہیں۔ ایسا کیوں ہے کہ ایک کے یہاں اختیار پر زور ہے، دوسرے کے یہاں جبر پر زور ہے۔ ایک انسان کو خالق اپنی تقدیر کا خالق، راکبِ زمانہ قرار دیتا ہے اور دوسرا اس کو مجبورِ محض تصوّر کرتا ہے ؎

جسمِ آزادی میں پھونکی تو نے مجبوری کی روح
خیر جو چاہا کیا اب یہ بتا ہم کیا کریں

اگر فانی کی اس فکر کا مقابلہ اقبال کی فکر سے کیا جائے اور کیوں نہ کیا جائے جب کہ وہ دونوں معاصر تھے۔ دونوں ہی کو نہ صرف اپنے ماضی کا ہوش تھا بلکہ دونوں ہی خرد کے مقابلے میں جنوں کی رہبری کے قائل تھے، تو ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ فکرِ اقبال کا تعلق ہماری اس تہذیبی جدوجہد سے تھا جو ہمارے عقائد، خیالات اور اقدار میں ایک زبردست تبدیلی لاتے کی تھی اور فانی کی فکر ایک صدائے بازگشت تھی اس دور کی، جب کہ ہم دشت میں کھو گئے تھے۔ غالب کے طرزِ بیدل میں فانی نے بھی چند اشعار ریختہ کے کہے ہیں مگر اس سے بے نیاز ہو کر کہ غالب نے قافلۂ ہستی کو کہاں پر چھوڑا تھا۔ غالب کو یہ وہم کچھ اپنے بارے میں نہ تھا کہ ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے۔ (یہ بھی ایک صدائے بازگشت تھی کھوئے ہوؤں کی دشت میں) وہ تو اس عرفانِ ذات کو پہنچے ہوئے تھے ؎

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

اور یہی عرفانِ ذات میر کے ہاں ملتا ہے :

ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں
اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

مگر فانی اپنا تشخص نہ کر سکے یا یہ کہ ان پر معرفتِ ذات عیاں نہ ہوسکی ہیں کون ہوں اے ہم نفساں؟ یہ سوال ان کے لب پر آیا ہی نہیں۔ وہ انکارِ خودی یا بے خودی میں اتنی دُور جا پڑے کہ پھر اقرارِ خودی کی طرف لوٹ نہ سکے یا اس پر زور نہ دے سکے۔ اُن کی نظر ہوالحق ہی پر رہی، اناالحق کا کوئی نعرہ ان کی زبان پر نہ تھا۔ اُن کے ہاں "مَیں" نہیں بلکہ "تُو ہی تُو" ہے۔

آپ ہی اپنی آڑ میں تُو ہے
تُو حقیقت ہے اور تُو ہی مجاز

اور پھر اپنی نسبت سے غالب کے اس مصرعے کے جواب میں :

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں :

ہوں مگر کیا یہ کچھ نہیں معلوم
میری ہستی ہے غیب کی آواز

کہاں نالۂ نے اور دردِ جدائی کا نغمہ اور کہاں یہ غیب کی آواز، مگر اس کے بعد کے دو اشعار تو بہت ہی خوب ہیں :

ہاں یہاں کوئی شے نہیں باطل — عشق ہے رازِ عقل پردۂ راز
جانِ فانی ترے کرم پہ نثار — تُو نے بخشی حیاتِ مرگ نواز

جب مَیں فانی کے ایسے معرفت انگیز اشعار سے دوچار ہوتا ہوں تو یہ سوچنے پر مجبور ہوتا ہوں کہ ان کے یہاں ایک طرزِ ادا ہی نہیں بلکہ جذبات کے بہت کچھ گوہر آب دار بھی ہیں اور جب وہ ذرا تجریدی انداز سے ہٹ کر، کچھ مجاز کا پہلو لے کر گفتگو کرتے ہیں تو بڑی عاشقانہ غزلیں کہتے ہیں :

آخر نگاہِ دوست میں فانی نے پالیا — یُوں مرگِ ناگہاں تجھے ڈھونڈا کہاں کہاں
ہے منع راہِ عشق میں دَیر و حرم کا ہوش — یعنی کہاں سے پاس ہے منزل کہاں سے دُور

مَیں اس بات کی طرف پہلے بھی اشارہ کر چکا ہوں کہ فانی کی شاعری میں طرزِ ادا کی قدر و قیمت زیادہ ہے اور اگر ہم ان کی ابتدائی دَور کی غزلوں کو نظر انداز کر دیں جن میں ایک محرّمی فضا، نوحہ و ماتم، گور و کفن، میّت اور تربت کی ملتی ہے اور جو اعلےٰ مذاقِ شاعری سے گری ہوئی ہے :

سُنے جاتے نہ تھے تم سے مرے دن رات کے شکوے
کفن سرکاؤ میری بے زبانی دیکھتے جاؤ

اور اس دور کے بعد کی غزلوں کو سامنے رکھیں جن میں جذبات کا ٹھہراؤ، فکر میں متانت و سنجیدگی اور گفتگو کا انداز مہذب ہے تو ہم یہ محسوس کریں گے کہ انھوں نے غالب کے فکری اسلوبِ شاعری سے ایک شاخ اپنے طرز کی بھی تراشی ہے۔ اس طرز میں مغلق یا مشکل ہوئے بغیر ایک سوچنے والے کا انداز ہے۔ جہاں غالب نے طرزِ بیدل میں ریختہ، بہ محاورۂ فارسی بھی کہا ہے، وہاں فانی نے اس سے ملتی جلتی بات اردو کے محاورے میں کہی ہے۔ فانی کا یہ اسلوب، جامعیت، اختصار اور اشاریت کا ہے۔ وہ صنعتِ جمع و تفریق کو بھی بڑی خوب صورتی سے برتتے ہیں ؎

صور و منصور و طور، اے توبہ
ایک ہے تیری بات کا انداز

فانی اپنے اس اسلوب میں نہ جانے کیا غضب ڈھاتے، اگر ان کے یہاں یکسانیت مضامین کے بجائے تنوع، رنگارنگی ہوتی۔ ایک ظلمتِ شب کے طویل سفر کے بجائے کوئی موجِ خوں، رنگ و نور، بہجت و انبساط کی لہریں اور طنز و مزاح کی چاشنی ہوتی۔ ہم کہاں تک اُن کی اس فطانت اور ذہانت کی داد دیں کہ کیوں کر وہ غالب سے بچ کر نکلے ہیں۔ وہ یک رُخے اور یک فنے سے، مگر فنِ شاعری میں ان کا ایسا ریاض تھا کہ وہ اپنے اشعار کو معروض کی حیثیت سے پیش کرتے۔ وہ اس کی پُربیانی کو بھی جانچتے۔ اُن کا یہ اسلوب ان کے اپنے عہد کے رومانی شعرا کے اسالیب سے بالکل مختلف تھا۔ اُن کے یہاں نہ تو کوئی مصرع ڈھیلا اور نہ کوئی حرف زائد محسوس ہوتا ہے۔ جہاں معنی کو وسعت دینے کے لیے اُن کے کلام میں ہلکا سا ابہام بھی ملتا ہے، جو بڑا خوب صورت ہوتا ہے:

اب نئے سر سے چھیڑ پردۂ ساز　　　میں ہی تھا ایک دکھ بھری آواز
کھل گیا میری زندگی کا راز　　　اے شبِ ہجر تیری عمر دراز

میں نے مجاز ردولوی کو غزلیات میں ان کے طرزِ بیان سے خاص طور سے متاثر پایا ہے۔ مجاز کی غزلیں فانی کا رنگِ تغزل لیے ہوئے ہیں اور کبھی کبھار فیض کی حزنیہ میں بھی نامحسوس طور سے کوئی مصرع:

لمبی ہے غم کی شام مگر شام ہی تو ہے

فانی کے مصرع کی یاد دلاتا ہے۔ ہو سکتا ہے یہ ایک اتفاقی امر ہو لیکن وہ دونوں کلام کی دردانگیزی اور نغمگی میں فانی کے ساتھ ایک قدرِ مشترک رکھتے ہیں۔ فانی کا غم بھی غمِ زندگی ہی ہے۔ اگر ان کی زندگی پُرمایہ ہوتی تو اتنی محرومیِ قسمت کی شکایت کیوں ہوتی۔ اور یہ گلا تو ہر

ایک کی شاعری میں ہے۔ کہیں زیادہ، کہیں کم، مگر اب یہ گفتگو ختم۔ ایک دوسری بات سُنیے۔

انگریزی زبان کے شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی ابریجینیلٹی اس بات میں بتائی جاتی ہے کہ وہ اپنی نظموں میں متعدد شعرائے سلف و حاضر کے اشعار اپنے کلام میں اس طرح استعمال کرتے ہیں گویا وہ اُن کے طبع زاد ہیں۔ اگر ایلیٹ نے یہ کام شعوری طور پر انجام نہ دیا ہوتا تو اُن پر دزدی کا گمان ہوتا۔ مگر انھوں نے اپنے ایک مضمون میں اس کو واضح کر دیا ہے کہ چھوٹے شعرا کو اس بات پر فخر کرنا چاہیئے کہ اُن سے بڑے اور برتر شعرا ان کے کلام کے ذریعے سے اپنی برتری اور سرفرازی کا علم بلند کرتے ہیں۔

مَیں سمجھتا ہُوں کہ فانیؔ کی بڑائی اس میں بھی ہے کہ اُن کے کلام سے غالبؔ اپنی برتری اور سرفرازی کا عَلم بلند کرتے ہُوئے نظر آتے ہیں۔ مَیں نے یہ دیکھا کہ وہ میرؔ کی طرف کم کم ہوتے ہیں۔ ہاں ایک آدھ بار آتشؔ کے رُو برُو ہوئے اور خاصے بانکپن سے پیش آئے۔ مگر غالبؔ کی طرف تو اکثر ہوتے ہیں۔ انھوں نے غالبؔ کے فن کو ایک کسوٹی بنا لیا تھا، اُس کے پہلو میں اپنے کلام کا سونا پرکھتے اور پھر اُن کو داد دیتے۔ یہ فانیؔ کا اپنا طرز، خراجِ عقیدت پیش کرنے کا تھا۔ اگر کچھ لوگ اس کو سمجھ نہ پائے تو اس کا دوش فانیؔ کو نہ دینا چاہیئے۔ فانیؔ کا ایک بڑا کارنامہ کلاسیکیت کی روایت کو زندہ رکھنے اور فنِ شاعری کی معروضی حیثیت کو اُبھارنے کا بھی تھا۔ یہ وراۓ اُس ہُنر کے تھا کہ کیوں کر غموں سے خواہشِ زیست کا نغمہ بیدار کیا جاتا ہے۔ اور وہ اس ہنر سے بھی واقف تھے۔

اختر حسین رائے پوری اور "گرد راہ"

یوں تو ترقی پسندی ہر زمانے اور ہر دور میں رہی ہے۔ لیکن عہدِ جدید کی ترقی پسندی کی روایت، غالبؔ، سر سیدؔ اور حالیؔ کے توسط سے چلی آرہی ہے۔ ہمارے یہاں جدید دور کا آغاز، انگریزوں کے دورِ حکومت میں یورپی تہذیب اور وہاں کے علوم و فنون کے زیرِ اثر آنے کے بعد ہوتا ہے۔ اس کا آغاز اُنیسویں صدی کے اوائل میں بنگال رینے ساں (RENAISSANCE) سے ہوتا ہے۔ اس رینساں کی ایک اہم شخصیت راجہ رام موہن رائے تھے، جن کی ایک کتاب "تحفۃ الموحدین" ۱۹۴۵ء میں شائع ہو کر دہلی کے علما کے درمیان معرضِ بحث میں آچکی تھی۔ اور کیا عجب جو وہ غالبؔ کے بھی زیرِ مطالعہ رہی ہو۔ اس بنگالی رینساں سے جسے کلکتہ رینساں کا بھی نام دیا جا سکتا ہے۔ غالبؔ اپنے کلکتے کے قیام (۳۰ - ۱۸۲۸) کے زمانے میں اس قدر زیادہ متاثر ہوئے تھے کہ اسے بیان کرنے کے لیے ایک علیٰحدہ مضمون درکار ہوگا۔ لیکن اس موقعے پر اشارۃً اتنا کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ انھوں نے اس نشاۃ ثانیہ سے دو تین باتیں بالخصوص سیکھیں۔ ایک خرد دوستی، جس کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ:

"مُردہ پروردن مبارک کار نیست" اور دُوسرا یہ ایمانِ مستحکم

ہم موحّد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رُسوم
مِلّتیں جب مِٹ گیئں اجزائے ایماں ہوگیئں

اس غالبِؔ خرد پرور اور جہاں دوست پر گزشتہ پندرہ برسوں میں خاصا کام کیا گیا ہے۔ لیکن اب بھی اُن کی فکر کے بہت سے ایسے گوشے ہیں جو بے نقاب نہیں ہو پائے ہیں۔ شاید اس لیے کہ ان گوشوں میں جو روشنی چھُپی ہُوئی ہے، اس کی تاب لانے والوں کی ہمارے یہاں کمی ہے۔ ہماری فکر اندیشۂ سُود و زیاں میں گرفتار ہے۔ ابھی تو ہم اس گرمیٔ اندیشہ کی بھی تاب نہیں لا سکے ہیں جو اقبالؔ کے اس تصوّرِ حیات و اِرتقا میں ہے کہ

جاوداں، پیہم رواں، ہر دم جواں ہے زندگی

آدمی کا سفرِ ارتقا غیر مختتم ہے۔ ایک داغِ ناتمامی زماں در زماں ہے۔ اس میں نہ ٹھکرا رہے نہ رجعت، نہ حشر نہ نشر، نہ دید ہے نہ وصال، بس اک فراق ہے:

کارِ جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر

اقبالؔ کی اس فکر کا ایک گہرا ناتا غالبؔ کی اس فکر سے ہے ؎

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب

ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

غالبؔ نے غالباً اپنے فارسی دیوان کے دیباچے میں یہ بات لکھی ہے کہ میں جوانی میں اس قدر تیز رَو تھا کہ میری گرمیٔ رفتار سے نہ صرف یہ کہ بیابان بھاگ گئے تھے بلکہ مندر و مسجد آپس میں ٹکرا ٹکرا کر گردِ راہ بنے جارہے تھے۔ یہ گردِ راہ کچھ کچھ اخترؔ حسین رائے پوری کی تصنیف "گردِ راہ" میں بھی ملتی ہے۔ اخترؔ حسین کوئی شاعر نہیں کہ انھیں غالبؔ سے نسبت دی جائے۔ مگر ہاں یہ ایک اتفاقی امر ہے کہ اخترؔ حسین کی بھی ذہنی تربیت سو سال کے فاصلۂ زمانی سے عروس البلاد کلکتہ ہی میں ہوئی۔ بس فرق یہ ہے کہ غالبؔ کو ذوقِ تماشا کے ساتھ ساتھ سودائے عشق بھی لاحق تھا۔ وہ بتانِ فرنگ کے صبر آزما اشاروں پر ہائے ہائے بھی کرلیا کرتے۔ یہاں ایک غریب طالب علم کو بجز سودائے علم نہ کوئی ذوق اور نہ شوق بس ایک لغت کی بھاری کتاب، سرِ بالیں خشتِ خم کی جگہ رکھی ہوتی۔ اس غریب طالب علم کا تخیل نہ تو کسی اندیشۂ دور و دراز میں گرفتار اور نہ مے خانۂ افلاک میں سرگرم پرواز تھا۔ اس کی نگاہ زمین پر تھی۔ روزمرہ کی زندگی کی رپورٹنگ پر مرکوز ہوتی۔ اس کو غالبؔ سے کیا نسبت۔ مگر یہ کہ جس طرح کلکتہ ۱۸۳۰ء میں ترقی پسندی کا ایک گہوارہ تھا۔ ہر نئے خیال کی رَو وہیں سے پھوٹتی، اسی طرح وہ عروس البلاد ۱۹۳۰ء میں بھی ترقی پسندی کا ایک گہوارہ تھا۔ اسی سرزمین میں ان نوجوانوں کی بغاوت نے جنم لیا، جنھیں انگریز حکام دہشت گرد کہتے تھے۔ اور انھی فدایانِ آزادی کے جوش و جذبے کو دیکھ کر انگریز کبھی کبھی یہ بھی سوچا کرتے۔ اے کاش انھیں یورپی علوم و فنون اور وہاں کی آزادیوں سے متعارف نہ کیا گیا ہوتا۔ چناں چہ جب میں اس پر غور کرتا ہوں کہ اخترؔ حسین کا ذہن اس زمانے میں اتنا انقلابی کیوں کر بنا تو ان کا کلکتے کا قیام ایک اہم فیکٹر کی صورت میں سامنے آتا ہے اور اس زمانے کی زندگی کو انھوں نے اپنی خود نوشت سوانح حیات "گردِ راہ" میں قدرے تفصیل کے ساتھ بیان بھی کیا ہے۔ اس کے برعکس علی گڑھ کے زمانے کے قیام کا قصّہ کچھ یوں ہی سرسری سا بیان ہو کر رہ گیا ہے۔ حتیٰ کہ انھوں نے اس دیوار کی بھی شرم نہ رکھی جس کے سائے

ہیں وہ اکثر پائے گئے۔

یہ کلکتہ اس زمانے میں کچھ ٹیگور ہی کا کلکتہ نہ تھا۔ بلکہ قاضی نذرالاسلام اور سوبھاش چندر بوس کا بھی تھا۔ یہ کلکتہ ان آشفتہ سر اشتراکی نوجوانوں کا بھی تھا جن سے اقبال بھی خائف تھے۔ اس کلکتہ میں نذرالاسلام کا بدروہی ایک ہیبت ناک ادّعائے خودی کے ساتھ اعلانِ بغاوت کر رہا تھا۔ نذرالاسلام کی نظم "بدروہی" سے ہمیں متعارف اس کے اُردو ترجمے کے ذریعے اختر حسین رائے پوری ہی نے کرایا۔ اس زمانے میں ان کا ایک مضمون "ادب اور زندگی" پڑھنے کو ملا۔ یہ مضمون انھوں نے ۱۹۳۵ء میں لکھا تھا۔ لیکن مجھے اس کے پڑھنے کا اتفاق ۳۶ء یا ۳۷ء میں ہُوا۔ اُن کا یہ مضمون اُردو ادب کی تاریخ میں اپنی نوعیت کا پہلا مضمون تھا۔ اس مضمون سے ترقی پسند تنقید کی ابتدا ہُوئی۔ اس زمانے میں ان کا ایک افسانہ دیکھنے میں آیا جس میں ایک برگد کا درخت اپنی کہانی سناتا ہے۔ یہ افسانہ بھی اپنے زمانے کے افسانوں سے منفرد تھا۔ چنانچہ یہ کہنا بالکل درست ہے کہ اختر حسین رائے پوری ترقی پسند ادب کے اوّلین معماروں میں سے ہیں۔ لیکن چوں کہ ان کا تعلق انجمن ترقی پسند مصنّفین کی تنظیم سے نہیں تھا۔ وہ ترقی پسند تحریک کو باہر سے متاثر کرتے رہے، اور شاید زیادہ متاثر کرتے اگر وہ ۱۹۳۸ء میں پیرس برائے اعلیٰ تعلیم نہ چلے گئے ہوتے۔ پیرس سے واپسی کے بعد، جب وہ ڈاکٹریٹ کی ڈگری لے کر لوٹے تو ان کی ذات سے خاص توقعات وابستہ ہو گئی تھیں۔ لیکن ابھی وہ کسی ایک جگہ جم کر کام کر بھی نہ پائے تھے کہ سرکاری ملازمت اختیار کرنے کے باعث وہ تحریک سے از خود دور ہو گئے۔ کیوں کہ اس زمانے میں، جب کہ انگریزوں کی حکومت تھی، سرکاری ملازمت میں جانے کے بعد کوئی ادیب آزادانہ نہیں لکھ پاتا تھا۔ منشی پریم چند کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ انھیں آزادی سے لکھنے کے لیے سرکاری ملازمت سے مستعفی ہونا پڑا تھا۔

مجنوں گورکھپوری کی نظر میں اختر حسین کی ادبی سرگرمیوں کا یہ زمانہ ۱۹۳۰ء سے ۱۹۴۷ء کا ہے۔ قیامِ پاکستان کے بعد وہ بالکل خاموش ہو گئے۔ مذکورہ بالا دور میں اختر حسین اس بحری پرندے کی طرح ہمارے سامنے آئے جو آنے والے طوفان کی خبر دیتا ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ انھوں نے اس طوفان کا کچھ دنوں تک مقابلہ بھی کیا۔ انھوں نے ادب میں جانب داری کے سوال کو اٹھایا۔ انھوں نے ادب کو زندگی کے ان حقائق کے ساتھ رشتہ دیا، جن کی طرف ہمارے مصنّفین کی نظر نہیں اُٹھی تھی۔ بقول مجاز ؎

جس طرف دیکھا نہ تھا اب تک اُدھر دیکھا تو ہے

یا پھر بہ انداز ؎ ہٹ کر چلے ہیں رہ گزرِ کارواں سے ہم

یہ ایک جھکے ہوئے منارے سے زندگی کو دیکھنے کا رویہ تھا۔ اور جس طرف منارہ جھکا ہوا تھا۔ وہ عوام کی زندگی کا رُخ تھا۔ محکومی کے بالمقابل آزادی، ظالم کے خلاف مظلوم کی طرف داری کا رُخ تھا۔ یہ سوالات پہلی بار اختر حسین نے اپنی ادبی تنقید میں اٹھائے۔ ورنہ یہاں تک کہ ہماری شاعری کا تعلق ہے، اقبال کی نظمیں، ملوکیت کے خلاف، سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف اور جاگیر دارانہ نظام کے خلاف بغاوت کے جذبات کو مشتعل کر رہی تھیں۔ "گرما ؤ غلاموں کا لہو سوزِ یقین سے" اور وہ سوزِ یقین یہ تھا کہ "گیا دورِ سرمایہ داری گیا۔ تماشا دکھا کر مداری گیا۔ اور اور پھر یہ پیغامِ خضر کہ "اُٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے۔ اس آواز میں فرانسیسی انقلاب کے بین الاقوامی گانے کی لَے کا اثر نمایاں تھا۔ چناں چہ یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ اختر حسین کے خیالات نئے تھے۔ مختلف سیاسی جماعتیں ان خیالات کو پھیلا رہی تھیں۔ لیکن اردو تنقید میں وہ خیالات ۱۹۳۵ء سے پہلے ظاہر نہیں ہوئے تھے۔ اُس وقت تک اُردو تنقید نیم رُومانی اور نیم جمالیاتی تھی۔ اس تنقید میں انھوں نے کھنڈت ڈال دی۔ اس زمانے میں ایک انقلابی نعرہ اقبال کا یہ بھی تھا ؎

سُلطانیِ جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے مٹا دو

یا پھر مایاکووسکی کی یہ آواز تھی:

گوئٹے کے تخیل سے زیادہ اہم
میرے لیے اس تکلیف کا مداوا ہے
جو جوتے کے کاٹنے سے میرے پیر میں پیدا ہو گئی ہے۔

اب اس الٹرا ماڈرنزم یا انتہا پسندانہ لفٹ اِزم کے بارے میں کچھ کہنا چاہوں گا۔ جو اُس زمانے کے ترقی پسند مصنفین کی تحریروں میں بالعموم ملتی ہے اور جس کا اثر اختر حسین رائے پوری کی "ادب اور زندگی" میں نمایاں تھا۔

اقبال کی فکر پر نیٹشے کا جو اثر ہے وہ اتنا گہرا ہے کہ اسے مٹانا ممکن نہیں ہے اور اس اثر پذیری میں کوئی ایسی بُری بات نہیں ہے، جس کے لیے معذرت کی ضرورت ہو۔ ۱۹۰۱ء سے لے کر پہلی جنگِ عظیم کے زمانے تک نیٹشے کا سُپرمین انگریز مصنفین کے تخیل پر چھا گیا تھا۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ ہند و پاک کی کئی شخصیتیں اس کے سُپرمین کے تخیل اور دُوسرے تخیلات بالخصوص فلسفۂ قوت سے متاثر تھے۔ ان میں اقبال کے ساتھ ساتھ جوش اور فراق کا بھی نام لیا جا سکتا ہے۔ نیٹشے سے دُوری ہٹلر کے زمانے میں شروع ہوئی جب کہ اس کے خیالات کو نازی اِزم

سکا لباس دے کر پیش کیا جانے لگا۔ اُس وقت سے نیٹشے کا نام لینا ایک گناہ بن گیا لیکن اقبال کے یہاں نیٹشے سے اثر پذیری کا ایک دُوسرا ہی مسئلہ تھا۔ جب ان کی مثنوی اسرارِ خودی شائع ہُوئی تو اس پر تبصرہ کرتے ہُوئے اقبال کے ایک دوست مسٹر ڈکنسن (DICKINSON) نے یہ لکھا کہ اُس کا بنیادی خیال نیٹشے کے تصورِ خودی یا " وِل ٹُو پاور " یعنی حصُولِ قوت کی قوتِ ارادی سے ماخوذ ہے۔ اور اس مثنوی میں شیر وغیرہ وغیرہ کی جو علامتیں استعمال ہُوئی ہیں وہ نیٹشے کی تصنیف " بقول زرتشت " سے ماخوذ ہیں۔ ڈکنسن کی یہ بات علامہ اقبال کو سخت ناگوار گزری اور اس کے جواب میں اُنھوں نے یہ کہا کہ اس وقت تک تو میں نے نیٹشے کا مطالعہ بھی نہیں کیا تھا۔ مگر اس انگریز کا یہ الزام ان کا پیچھا کرتا رہا۔ سید نذیر نیازی اور اقبال کی جو گفتگو جرمنی سے شائع کی گئی ایک کتاب "Mohammad Iqbal and the Three Realms of Spirit" میں ملتی ہے، اُس میں اقبال نیٹشے سے اپنی فکری مشابہت کو سطحی بتاتے ہیں لیکن وہ یہ بھی کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ ایک تقیم، سمت یا علامت کو مختلف شعرا مختلف طریقوں سے استعمال کر سکتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ فاؤسٹ کا نام لیتے ہیں۔ اس گفتگو سے یہ اثر مرتب ہوتا ہے کہ وہ نیٹشے سے استفادے کے منکر نہیں ہیں۔ اس کے برعکس اُس کی پاس داری میں اسے ایک مسٹک، مجذوب اور مصلح قرار دیتے ہیں اور اس کا نجات دہندہ یا پیرا پنے کو قرار دیتے ہیں جسے مقامِ کبریا تیانے کی آرزو رکھتے۔ یہ گفتگو ۱۹۳۲ء کی ہے۔ علامہ اقبال کا ایک مضمون ۱۹۱۷ء میں لکھنؤ کے نیو ایرا (NEW ERA) میں شائع ہُوا تھا۔ اُس مضمون میں وہ ہمیں یہ باور کراتے ہُوئے نظر آتے ہیں کہ نیٹشے کا سپرمین، جو صرف مستقبل میں نہیں ہوگا، بلکہ ماضی میں بھی رہا ہے، کم و بیش وہی " انسان " شیرِ خدا رستمِ داستان " ہے جس کی آرزو رُومی کو تھی۔

دی شیخ باچراغ ہمی گشت گردِ شہر
کز دام و دد ملولم و انسانم آرزوست

بہر حال اس گفتگو کا ماحصل یہ ہے کہ انقلابِ رُوس سے پہلے کے زمانے میں اقبال بلاخوفِ تردید نیٹشے کے خیالات سے متاثر تھے اور اس کے ثبوت میں مختلف قطعات اور اشعار پیش کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن انقلابِ رُوس کے بعد کے زمانے میں جب کہ ایک بہت بڑے خطۂ ارض میں ملوکیت اور سرمایہ داری کا سفینہ ڈُوب گیا اور انھیں مزدوروں کی قوّت دُنیا میں اُبھرتی ہُوئی نظر آئی۔ اُن کی توجّہ نیٹشے سے ہٹ کر کچھ کچھ مارکس اور لینن وغیرہ کی طرف مڑ گئی۔ ہر چند کہ امامت کے لیے انھوں نے رُومی ہی کو منتخب کیا۔ چناں چہ ان کے ۱۹۱۸ء اور

۱۹۰۹ء کے بعد کے زمانے کے کلام کو دیکھتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ اس دور میں انھوں نے اس اسلامی نظامِ معیشت اور اخلاق کی تبلیغ شروع کی جس کی اساس آیۂ العفو بابان کی اس تفسیرِ قرآنِ پاک پر ہے ؎

چیست قرآں، خواجہ را پیغامِ مرگ
دست گیر بندۂ بے ساز و برگ

اور اپنے خطبات میں اسلام کی جو تین بنیادی اقدار متعین کی ہیں۔ مساوات، حرّیت اور وحدتِ انسانیت۔ ان سے نیٹشے کی نظامِ اقدار کی مکمل نفی ہوتی ہے۔ اقبال کے یہاں نیٹشے سے گریز رموزِ بے خودی کی تصنیف کے زمانے ہی سے شروع ہو گیا تھا۔ نیازی کے اس سوال کا جواب کہ کیا نیٹشے کے یہاں کوئی تصور، سوسائٹی، معاشرے یا آدمی کی مجلسی زندگی کا ملتا ہے، اقبال نے نفی میں دیا۔ اور یہ بالکل درست ہے۔ کیوں کہ نیٹشے کا فرد صرف یگانہ اور یکتا ہے، یونیک (UNIQUE) ہے، وہ نوعی، سماجی یا یونیورسل نہیں ہے۔

یہ یہ بات درمیان میں اس لیے لایا ہوں کہ اقبال شناسی، ترقی پسند تنقید کا ایک اہم مسئلہ بنا رہا ہے۔ "ادب اور زندگی" نام کے مقالے میں اگر میرا حافظہ خطا نہیں کر رہا ہے، اختر حسین نے اقبال کی فکر میں جو (NEITSHISM) کی دریافت کی جس کا دوسرا نام اُس زمانے میں فاشزم تھا کیوں کہ ہٹلر نازی ازم کی تبلیغ نیٹشے کے فلسفے کے ذریعے کر رہا تھا۔ وہ اقبال کے جزوی کلام کے مطالعے پر مبنی تھی نہ کہ ان کے کُلی کلام کے مطالعے پر۔ چنانچہ اُس زمانے میں اُن کے ترقی پسند احباب نے اقبال سے متعلق اُن کی رائے سے اختلاف بھی کیا تھا۔ مگر یہ بات آج سے ۴۵ سال پہلے کی ہے۔ معلوم نہیں اس عرصے میں کتنی پرانی باتیں بدلی ہیں اور کتنی نئی باتیں پیدا ہوئی ہیں۔ یہ ایک سلسلۂ مسلسل ہے جو ہنوز جاری ہے۔ اقبال سے متعلق بہت سی غلط فہمیاں نئے مواد کے سامنے آنے سے دور ہوتی جارہی ہیں اور صحیح تصویر روز بروز اُبھرتی جارہی ہے۔

اختر حسین رائے پوری نے جو کچھ اردو ادب کو تنقید، افسانے اور مضمون کی صورت میں دیا ہے، وہ اُردو ادب کا ایک ناقابلِ فراموش سرمایہ ہے۔ ان کا نام جدید اردو ادب کی تاریخ کا ایک حصّہ بن چکا ہے۔ وہ اس ادب کے معماروں میں ہیں۔ اب انھوں نے ایک طویل خاموشی کے بعد ہمیں پھر چونکایا ہے۔ پیری میں شباب کی باتیں یاد کی ہیں ——
"گردِ راہ" گزشتہ ۵۰ - ۵۵ سال کے اہم سیاسی واقعات پر روشنی بکھیرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ جگہ جگہ اُن کی اپنی ذاتی رائے اور تاثرات ہیں جن پر تبصرہ کرنا میں اپنے لیے ضروری نہیں سمجھتا ہوں۔

اس میں بعض بعض شخصیتوں کی قلمی تصویریں بھی بہت اچھی ملتی ہیں - ان میں مولوی عبدالحق کی تصویر بہت ہی دل پذیر ہے - اس کتاب کے پڑھنے سے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ اختر حسین رائے پوری کی شخصیت میں جو مصنف چھپا ہوا تھا اسے ابھارنے میں دو شخصیتوں نے اہم کردار ادا کیا ہے - ایک مولوی عبدالحق اور دوسرے پنڈت بنارسی داس چترویدی نے - چناں چہ اگر آپ اختر حسین رائے پوری کو پڑھیں گے، ان دونوں کے خیالات کی تہیں ان کے لاشعور میں نظر آئیں گی - مولوی عبدالحق سرسید اور حالی سے اپنی عقلیت پسندی میں کئی ہاتھ آگے تھے اور ان کی انسان دوستی حالی سے کچھ کم وسیع نہ تھی - یہی خصوصیات عقلیت پسندی اور انسان دوستی کی پنڈت بنارسی داس چترویدی میں بھی میں نے پائیں - بس اُن میں اور مولوی صاحب میں یہ فرق تھا کہ مولوی صاحب گرم اور نرم دونوں ہی تھے - پنڈت چترویدی ایک ہندو فرشتہ تھے - معلوم نہیں فرشتہ ہندو ہوتا ہے کہ نہیں، بہر حال مثل تو یہی مشہور ہے کہ جیسی رُوح ویسے فرشتے - ان دونوں کی رہنمائی میں اختر حسین نے تادیر اپنی زندگی کا سفر طے کیا - پھر وہ ان دونوں سے آزاد ہو کر تلاشِ حقیقت اور تلاشِ حقیقت سے زیادہ حصولِ معاش کے تعلق سے مُلک مُلک سیر د سیاحت میں مشغول رہے - اس طویل عرصے میں انھوں نے بہت کچھ دیکھا اور بہت کچھ پڑھا لیکن لکھا کم - انھوں نے زندگی میں کیا کھویا کیا پایا، کون اس کا حساب لگائے - پھر یہ کہ زندگی کچھ حسابِ کم وبیش کی شے تو ہے نہیں، کیوں کہ مرنے والا اپنے ساتھ کچھ بھی نہیں لے جاتا ہے - زندگی تو ایک پیمانِ وفا ہے اور اس پیمانِ وفا میں انھیں دستِ تہ سنگ ہی پایا لیکن کبھی تنگ دست نہ دیکھا - قسمت اُن کی یاوری کرتی رہی - اب جو آخر آخر یہ سوانح حیات بول کر لکھوائی ہے تو کھُل کر تو اس میں کچھ کم ہی کہا ہے، پھر بھی بہت سی ناگفتنی باتیں بھی کہہ گئے ہیں - لیکن ایک شکایت ہے - اپنے معاصر ادیبوں کا ذکر تو بہت ہی کم کیا ہے - شاید اس لیے کہ باہر باہر رہنے کی وجہ سے ان سے ملنے کا انھیں بہت کم موقع ملا - ویسے وہ دیر آشنا اور خلوت نشین بھی ہیں - بہر حال جو کچھ بھی لکھوایا ہے وہ خاصا دل چسپ ہے - اس کو پڑھنے میں ایک ناول کے پڑھنے کا لطف ملتا ہے - اس کتاب کے مطالعے سے جہاں ہمیں بہت کچھ ان کی شخصیت کے گوشوں میں جھانکنے اور ان کی شخصیت کی تعمیر کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے وہاں اُن کے دور اور اُن کے زمانے کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے - مکتبۂ افکار کی یہ ایک قابلِ تحسین پیش کش ہے - اس کی کچھ داد صہبا لکھنوی کو بھی ملنی چاہیے -

---

خدیجہ کا فن

خدیجہ مستور نے اپنے ناول "آنگن" میں کسی جگہ یہ جملہ لکھا ہے کہ "عورت کسی نہ کسی مرد سے محبت کرنے پر مجبور ہے" دوسرے لفظوں میں اس کا مفہوم یہ ہوگا کہ محبت اس کا مقدر ہے ـــ یعنی ایک جبرِ ناگزیر ـــ اور چوں کہ محبت اس کا مقدر ہے، اس کی زندگی کی ٹریجڈی اس کے اسی مقدّر، یا مرد سے محبت یا نفرت کے گرد گھومتی ہے۔ ـــ کیا عورت اپنے اس مقدر پر غالب آسکتی ہے؟ ـــ غالب آنے کا یہ مفہوم نہیں کہ وہ اُسے فنا کرسکتی ہے بلکہ یہ کہ اُسے آزادی میں تبدیل کرسکتی ہے، اسے ایک معقول جذبے کی صورت دے سکتی ہے۔ اسے دوستی، احترام، باہمی تعاون، ایثار و قربانی کی قدروں میں تبدیل کرسکتی ہے، یا یہ کہ اس کے نیشِ غم کو گوارا کرسکتی ہے، اُس کی تاب لاسکتی ہے؟ ـــ یہ ایک بڑا سوال ہے، اور اس کا جواب ایک ایسی عورت ہی دے سکتی ہے، جس میں اپنے مقدر کو بدلنے یا اُس پر غالب آنے کا حوصلہ ہو۔

"آنگن" کی عالیہ جو ایک سماجی کارکن بن جاتی ہے، صفدر سے قریب ہو کر بھی اُس سے اِس لیے دُور ہو جاتی ہے کہ صفدر تقدیر کو بدلنے والی عوامی جنگ میں تھک ہار کر بیٹھ جاتا ہے ـــ وہ صرف اپنے گریبان کی فکر کرتا ہے۔ دُوسروں کے گریبان کی فکر سے دُور ہو جاتا ہے۔ اس پر وہ عالیہ کی ہمدردی کھو بیٹھتا ہے۔ کیوں کہ عالیہ اسے اُس کی کم ہمتی سے تعبیر کرتی ہے۔ عالیہ اُس سے شادی کا اقرار کرنے کے بعد، اس اقرار کو انکار میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اس طرح عالیہ سے محبت کا مقدر پھر دُور ہو جاتا ہے۔

خدیجہ میں جو یہ حوصلہ تھا اپنے مقدر ساز ماحول کو بدلنے کا، وہ ان کے فن کا طرۂ امتیاز لیکن وہ اپنے فن کی اس منزل تک آہستہ آہستہ پہنچی تھیں ـــ وہ اپنی افسانہ نگاری کے ابتدائی دور میں بالعموم مرد کی بے وفائی اور مرد کے ظلم کو بیان کرتی ہوئی نظر آتی ہیں اور ان کے اس بیان میں جا بجا تلخیاں بھی ہیں لیکن انسانیت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹ تیں۔ اس کی کچھ جھلکیاں "آنگن" میں بھی ملتی ہیں۔

عالیہ کسی مرد کی محبت کا اعتبار اس لیے نہیں کرتی ہے کہ جس ماحول میں اُس نے آنکھ کھولی تھی، اس میں عورت کا وجود منجملہ سامانِ تعیش تھا، یا پھر ایک کنیز یا بچہ جننے والی جورو کے — اس معاشرے میں عورت کا وجود مقصود بالذات نہ تھا۔ وہ ایک شئے تھی جسے خریدا، بدلا اور پھینکا جا سکتا تھا۔ اس معاشرے میں وہ کوئی شخصیت صاحبِ اختیار اور ارادہ نہ تھی۔ وہ نہ تو اپنے شوہر کے انتخاب میں آزاد تھی اور نہ اس بات میں کہ وہ کسی مرد سے محبت کرے یا نہ کرے۔ اسے تنہا رہنے کی مکمل آزادی نہ تھی۔ اس ماحول میں مرد کی بے وفائی کے قصے عام تھے۔ اُس نے ستم دیدی کا حشر خود اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ کس طرح اُس کا عاشق اغوا کرنے کے بعد اسے تنہا مرنے کے لیے چھوڑ گیا تھا۔ اس ماحول میں عالیہ کا رویہ جمیل کی طرف بھی اور صفدر کی طرف بھی سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن بعض بعض افسانوں میں وہ بات کو طول بھی دے دیتی ہیں۔ مثلاً "بھورے" نام کی کہانی میں ظہورن کا کردار زیادہ یقین آفریں نہیں ہے۔

بہرحال میں تو اس بات کی طرف متوجہ کرنا چاہتا ہوں کہ عورت مرد کی نفسیات کو مجرد سطح پر نہیں سمجھا جا سکتا اور نہ ان کے الزامات اور جوابی الزامات کو سماجی رشتوں سے جدا کر کے دیکھا جا سکتا ہے — ان کی نفسیات کو شکوے شکایت اور الزامات — ان سب کو کسی نہ کسی سماجی، معاشی، سیاسی، اخلاقی نظام ہی کے حوالے سے دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے — اُن کا تعلق ایک جنس سے نہیں بلکہ دو مختلف جنسوں سے ہے، اس لیے ان کے حیاتیاتی وظائف بھی مختلف ہیں۔ اس سے بھی ان کی فطرت متعین ہوتی ہے۔ متعین کرنے کا مفہوم اس سے زیادہ نہیں کہ وہ ان کی ہیئت کو متاثر کرتا ہے۔ مرد کی حاکمیت میں عورت کا محکوم ہونا، اور پھر محکوم کی نفسیات کا مظاہرہ کرنا ایک فطری امر ہے۔ ایسے معاشرے میں وہ کسی اور طرح سے مرد کو محکوم بنانے کی فکر میں ہوتی ہے۔ لیکن اگر حاکمیت بدل جائے۔ جیسا کہ کسی زمانے میں، عورت کی حاکمیت کے زمانے میں تھا تو پھر اس کی نفسیات بھی بدل جاتی ہے۔ جب عورت کی حاکمیت کا دور تھا تو عورت کئی کئی مردوں سے عشق کیا کرتی، اور کئی مرد رکھا کرتی — گھاسی قبائل کی عورتیں اس زمانے میں بھی اپنی بارات مرد کے گھر لے جاتی ہیں، اور اسے بیاہ کر اس طرح لاتی ہیں، جیسے دولہا ہم لوگوں کے یہاں دلھن کو لاتا ہے — تاریخ میں دونوں طرح کا نظام رہا ہے۔

اس بات کو خدیجہ نے پالیا تھا، چناں چہ وہ اپنے ایک افسانے میں، جس کا عنوان ہے

"تین عورتیں"۔ عورتوں پر کیے جانے والے، یا عورتوں پر گزرنے والے تین قسم کے ظلم بیان کرتی ہیں۔ قدسیہ، ذکیہ دو بہنیں ہیں۔ قدسیہ اپنی محبت میں ناکام رہتی ہے۔ وہ اس ناکامی کو اپنی تذلیل سمجھتی ہے۔ ذکیہ کو اس کا شوہر شادی کے ایک سال بعد طلاق دے دیتا ہے۔ اس سے اس کا دل مردوں کی طرف سے اُچٹ جاتا ہے۔ وہ بہت سی باتیں زہرخند میں کہتی ہے۔ تیسری عورت ان دونوں کی بھابی ہے جس کے بارے میں ذکیہ یوں کہتی ہوئی نظر آتی ہے:

> "جب تمھاری جیسی حسین گریجویٹ لڑکی سے محبت کے بعد شادی کی جاتی ہے اور اسے اس ترقی کے دور میں سات سال کے اندر چھ بچوں کی ماں بناکر تنہا بھٹکنے کے لیے چھوڑدیا جاتا ہے (یہاں یہ یاد رہے، اس کی بھابی اپنے شوہر کی شریکِ زندگی تھی، رفیقِ زندگی نہ تھی — جب کہ ذکیہ اُسے رفیقِ زندگی کے روپ میں دیکھنا چاہتی تھی) اور وہ بڑا سا پاندان سنبھال لیتی ہے۔"

ان ساری تلخ نوائیوں کے باوجود وہ اس حقیقت تک پہنچ جاتی ہیں کہ "تمھارے نظام نے تمھاری دُنیا کو مرد کی محبت اور نفرت کے دائرے میں قید کر رکھا ہے۔"

عورت کی رہائی، مرد کی محبت اور نفرت کی قید سے، اس وقت تک ممکن نہیں جب تک یہ نظام، خواہ وہ جاگیرداری ہو یا بورژوائی، قبائلی ہو یا نیم قبائلی، بدلا نہ جائے — اور یہ بات نئے نظام میں اہم ترین نہ قرار دی جائے کہ — مرد ہو یا عورت، وہ ایک شخصیت ہے نہ کہ شے۔ وہ صاحبِ ارادہ ہے اور مختار ہے، نہ کہ مجبور — اُن کی پہچان نہ تو کسی کی بیوی ہونے سے ہے اور نہ کسی کے شوہر ہونے سے۔ اُن کی پہچان اُن کا ذاتی جوہر ہے۔ اور اپنے اپنے ذاتی جوہر کو اُبھارنے کے لیے، وہ آزاد معیشت اور مساوی مواقعِ ترقی کے یکساں حق دار ہیں — اس میں تعلیم سے لے کر ملازمت تک کی سب چیزیں شامل ہیں۔

سال دو سال کی بات ہوگی، میکسیکو میں جو بین الاقوامی کانگریس عورتوں کی منعقد ہوئی تھی اس کانگریس میں عورتوں کا نعرہ یہ تھا کہ "ہمیں محبت نہیں، عزت چاہیے" — "ہمیں غازہ مسّی اور لالی نہیں، بلکہ خود اعتمادی چاہیے" — جب تک عورت میکپ نہ چھوڑے گی وہ آزاد نہ ہو سکے گی۔ میکپ اُس کی زندگی کا جھوٹ ہے۔ اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ایک بدن ہے نہ کہ روح بھی ہے۔ عورتوں کو یہ بتانا ہے کہ عورت ایک رُوح ہمکنار بدن ہے نہ کہ بدن محض — اور جب ان میں یہ شعور بیدار ہوگا تو وہ حُسنِ سیرت پر بھی زور دیں گی، اور ساری دولت سے نہیں یا کچی جنسی کشش (RAW SEX) سے نہیں بلکہ ذہنی رفاقت

رکھنے والے آدمی سے کریں گی۔ وہ اُس وقت محبت کے اندھے دیوتا کے قید و بند سے آزاد ہو جائیں گی۔ جس ہیئت (FORM) میں آزادی اپنے کو حقیقی بناتی ہے۔ وہ ہیئت عقل کی ہوتی ہے۔ اُس کے بغیر آزادی مکمل نہیں۔

ادھر عورتوں کی بڑی ٹکر بعض تنگ نظر لوگوں سے ہے۔ اس سلسلے میں جو باتیں ان کی جانب سے کہی گئیں وہ خاصی دل چسپ ہیں۔

ایک نے کہا عورتیں ناقص العقل ہوتی ہیں۔ اس پر دوسرا شخص بولا تو کیا دو ناقص العقل عورتوں کی گواہی ایک صحیح العقل مرد کے برابر ہو سکتی ہے؟ کیا دو صفر، صفر کے برابر نہیں ہوتے!

ایک نے کہا عورت میں رُوح نہیں ہے — جان، رُوح سے مختلف شے ہے۔ عورت کو نسبتِ رُوحِ الٰہی حاصل نہیں ہے — دُوسرے نے کہا حضرت مریمؑ کی آستین میں رُوح نہیں پھونکی گئی تھی اور کیا حضرت مریمؑ کی گواہی پر کسی اور کی گواہی طلب کی گئی تھی۔ پھر گواہی کے متعلق یہ بات آدھے تہائی کی کیوں؟

ایک نے کہا دوزخ کا پیٹ عورتوں سے بھرا جائے گا۔ دوسرے نے کہا بشرطیکہ وہ مردوں سے خالی رہا۔

ایک نے کہا جنّت میں جو حُوریں ملیں گی اور غلمان بھی، وہ یہاں کے لوگ نہیں بلکہ نئی مخلوق ہوں گے۔ دُوسرے نے پوچھا تو کیا عورتیں اُس دُنیا کی جنت میں نہیں جائیں گی؟

ابھی اس کا جواب کہیں سے ملا بھی نہ تھا کہ عورتوں نے ایک زبردست جلوس ان سارے بیکار سوالوں کے جواب میں نکالا۔ اس جلوس میں شیاطین پر بڑی لعن طعن کی گئی۔ بتایا جاتا ہے کہ جب جلوس منتشر کیا جانے لگا اور اس سلسلے میں لاٹھیاں بھی استعمال کی گئیں تو اس وقت کریمن بُوا[۱] نے اپنا بیلن ہوا میں اُچھالا۔

سچ تو یہ ہے کہ خدیجہ کے ناولوں اور افسانوں کے تمام نسائی کردار اس جلوس میں شریک تھے — تاریخ بتاتی ہے کہ گلیلیو نے بائیبل کے لکھے کو بدل دیا — ایسا ہی کچھ عورتوں کے اس جلوس نے بھی کیا — اس نے بھی تاریخ کا ایک نیا ورق اُلٹ دیا ہے۔ اور اس میں خدیجہ کی تحریروں کو بھی دخل ہے۔

---

۱ کریمن بُوا — خدیجہ کے ناول "آنگن" کا ایک اہم کردار۔

ایک نئے نظامِ تعلیم کی ضرورت[1]

کسی معاشرے کا نظامِ تعلیم اس کے سماجی اقتصادی ڈھانچے کی نوعیت اور تہذیبی تمدنی اداروں کے اثرات سے آزاد نہیں ہوتا ہے۔ جاگیردارانہ معاشرے میں جب کہ ایک مُطلق العنان بادشاہ کا فرمان ہی قانون ہوتا اور کوئی آئینی تحفظ کسی فرد کی آزادی کو حاصل نہ تھا، فرماں روائی اور فرماں برداری ہی کا رشتہ، کیا گھر، کیا مدرسہ اور کیا خانقاہ، ہر جگہ رائج تھا۔ پیرِ خانقاہ مریدوں کو اپنی شخصیت اور اپنے عقائد کے نقوش پہ ڈھالتا نہ کہ ان کی اپنی انفرادی صلاحیتوں کو ابھارنے کی کوشش کرتا۔ اور یہی رشتہ، شعر و شاعری کی دُنیا میں بھی استادوں اور شاگردوں کے درمیان رائج تھا۔ شاگرد استاد کے رنگِ سخن کو اپنانے، اس کی تقلید کو اپنے لیے باعثِ فخر تصور کرتا اور استاد کے ارشاد کو سارے آدابِ زندگی پر فوقیت دیتا۔ مختصر یہ کہ اس معاشرے میں تعلیم کا مقصد متعلم کی انفرادی صلاحیت کو پروان چڑھانے کا نہ تھا، بلکہ اسے ایک مجہول شے تصور کر کے اُس میں دُوسروں کی شخصیت منتقل کی جاتی، جیسا کہ خانقاہوں میں پیرِ خانقاہ کیا کرتا۔ یا پھر تہذیبی اور تمدنی ورثے کو اس میں منتقل کیا جاتا، جس کے لیے کہ مدرسے قائم کیے جاتے۔

اس نظامِ تعلیم میں جو ایک متعین معاشرے کا عطیہ تھا، اہمیت فطرت کی خلاقی کو نہیں بلکہ تہذیبی ورثے کے تحفظ اور منتقلی کو حاصل تھی۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ اس نظامِ تعلیم سے فیض اٹھاتے ہوئے لائق سے لائق متعلم کی توجہ مفکرینِ سلف کی تصانیف کی تشریح اور تفسیر پر صرف ہوتی نہ کہ افکارِ تازہ کی تخلیق پہ۔ اور جہاں تک کہ تصورِ شخصیت کا تعلق ہے، وہ تقلیدی تھی نہ کہ تخلیقی۔

اس نظامِ تعلیم کی فرسودگی کا کچھ اندازہ اس سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ ایک ہی

---

[1] یہ مضمون ثانوی مدارس کے اساتذہ کی ایک کانفرنس میں پڑھا گیا۔

نصاب ہزاروں سال تک پڑھایا جاتا، اس سے جو جمود پیدا ہوا اس کی حکایت بڑی عبرت انگیز ہے۔ یورپ میں ارسطو کے خیالات کو چیلنج کرنے پر سزائے موت سُنائی جاتی۔ کیوں کہ اس کے افکار نا قابلِ تردید تصوّر کیے جاتے۔ یہ جمود کن اسباب کا نتیجہ تھا، یہاں اس کی تلاش و جستجو میں جانا اتنا سود مند نہیں جتنا اس بات کو اُجاگر کرنا کہ جاگیردارانہ نظام کی سُست رفتاری کی ذمّہ داری جہاں اُس کے اور دُوسرے اداروں پر عائد ہوتی ہے وہاں اُس کے نظامِ تعلیم پر بھی، اور جو نقصان کہ انسانیت نے جاگیردارانہ نظام کے ڈھائی ہزار سال کے زمانے میں، فطانت اور ذہانت کے قتلِ عام، تقییدِ ذہن، پابندیٔ رسُوم اور تکسیرِ انفرادیت کی صورت میں اٹھایا ہے اس کا کفارہ ابھی تک ادا نہیں ہو سکا ہے۔ اس کا دستِ سفاک ایک قوتِ نموٗ، ایک غنچۂ روح، ایک سازِ احساس، ایک پرِ پروازِ تخیّل، ایک پیکرِ جستجو، آزادہ رَو اور آزادہ خوٗ کو اپنی طبع پر پھلنے پھُولنے کا موقع دینے کے بجائے مثلِ گِل کوزہ، کوٹتا، گوندھتا اور اس کی ہر مزاحمت کو دُور کر کے اس احساسِ تفاخر سے پھُولے نہ سماتا کہ میں کوزہ گر اور یہ گِل کوزہ ہے۔ ایک نو زائیدہ ذہن، ایک غنچۂ انسانیت کے ساتھ اس طرح پیش آنا آدم گری ضرور تھی لیکن سفّاکانہ تھی۔ اور اکثر ایسا ہی ظالمانہ رویّہ، اس سوسائٹی میں باپ کا بیٹے کے ساتھ بھی ہُوا کرتا۔ گورکی ایک جگہ اپنی "آپ بیتی" میں لکھتا ہے کہ زارِ شاہی رُوس میں ہر باپ اپنے گھر میں ایک چھوٹا موٹا زار ہوتا اور اس کی سچّائی کو اس نے اپنے ذاتی تجربے سے بیان کیا ہے۔ اور اگر ہم اپنے گریبانوں میں مُنھ ڈال کر دیکھیں تو مُطلق العنان شاہیت کے زمانے کی نفسیات کے گہرے نقوش آج بھی ہماری اپنی نفسیات میں ملیں گے۔ اس دَور کے نظامِ تعلیم میں بچہ استاد کے لیے ایک مجہُول معمُول تھا نہ کہ اپنی ذات سے ایک فعّال وجود اور ایک طفلِ حسّاس۔

اس سلسلے میں دُوسری بات یہ قابلِ توجّہ ہے کہ جاگیردارانہ سوسائٹی جو بے شمار درجات میں بٹی ہوئی تھی، وہ اشراف و اجلاف کے دو بڑے طبقوں میں بھی بٹی ہوئی تھی۔ اور جس طرح کہ اجلاف کو بہ نظرِ حقارت دیکھا جاتا کہ وہ دست و بازو چلاتے نہ کہ زبان اور فرمان، اسی طرح جسمانی محنت اور ہُنر پیشگی کو بھی بہ نظرِ حقارت دیکھا جاتا کہ یہ کام اجلاف اور غلاموں کا تھا اور یہ اسی رویّے کا نتیجہ تھا کہ دست کو ذہن سے، عقل کو احساس سے، نظریّے کو عمل سے جُدا کر کے وہم و قیاس کو تجرباتی علوم پر فوقیت دی جاتی اور ہر چند کہ یہ صحیح ہے کہ یہ انھیں اشراف کے ذوقِ نغمہ اور پرورشِ سخن کے نتیجے میں دانشِ و رنگ اور حرف و صوت کے معجزاتِ فن بھی وجود میں آئے، لیکن جہاں تک کہ درس گاہوں کا تعلق

ہے، یہ بات افسوس کے ساتھ کہنی پڑتی ہے کہ شیخ کی اس تعلیم سے کہ حسن کی صورت آفرینی کا عمل اور چشم و گوش کی لذت ان لوگوں پر حرام ہے جو سرشارِ تصوّرِ حور و قصور ہیں۔ ایک شدید قسم کا تعصب ان درس گاہوں میں احساسِ جمال اور تربیتِ چشم و گوش کے خلاف پایا جاتا۔ اس سے قبائے شخصیت چاک چاک اور شیرازۂ احساس تار تار تھا۔

ان حالات کے خلاف، یونان کے علوم و فنون اور ادبیات اور احیا کی تحریک نے جو نشاۃ ثانیہ کے نام سے مشہور ہے اور پھر لوتھر کی تحریکِ اصلاح نے کیوں کر یورپ میں ایک ذہنی انقلاب برپا کیا، اس کی تاریخ میں جانا اس وقت مقصود نہیں لیکن ان سے متعلق چند باتوں کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں۔ یونانی ادبیات اور علوم و فنون کے مطالعے نے انسان کی اس آزمودہ دانش کو از سرِ نو زندہ کیا کہ فطرت قابلِ نفرین نہیں بلکہ بہترین راہ نما ہے۔ اور سینٹ آگسٹائن کے اس نظریے کے خلاف کہ فضیلت عقیدے کو حاصل ہے نہ کہ عقل کو، سینٹ ٹامس اکیوناس کا یہ قول ہر زبان پر چڑھ گیا کہ انسان کی خود مختاری اس کی عقل سے ہے۔ اس اصول کے قائم ہوتے ہی کہ "انسان کی آزادی کا بنیادی سبب اس کی عقل ہے،" نہ کہ عقیدہ، مارٹن لوتھر کو سرِ محراب و منبر یہ اعلان کرنے میں ذرا دیر نہ لگی کہ بائبل کی تاویل کا حق ہر فرد بشر کو پہنچتا ہے۔ انفرادی آزادیٔ رائے کے اس حق کے ملتے ہی اب مغرب کا آدمی اپنے اعمال کا جواب دہ خدا کے سامنے براہ راست ٹھہرا۔ اس سے اس کا انفرادی ضمیر وجود میں آیا، جو اس دور میں ناپید تھا۔ کیوں کہ پیرِ کلیسا اپنی جاگیر کی زندہ روحوں کا نہ صرف نگہبان، بلکہ خدا کے سامنے ان کا ذمہ دار بھی تھا۔ علامہ اقبال کا یہ شعر ؎

کیوں خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے
پیرانِ کلیسا کو کلیسا سے اٹھا دو

اِسی تاریخی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

لیکن یورپ کا یہ ذہنی انقلاب جو پروردۂ عقل تھا، اس وقت تک جاگیردارانہ نظام کو ختم کرنے میں کامیاب نہ ہُوا، جب تک کہ جمہوریت کی تحریک، تجرباتی علوم کی تحریک اور روسو کے عرفانِ احساس نے اس کی مدد نہ کی۔

بہر، اس وقت ان میں سے صرف روسو کے ذکر کو منتخب کر رہا ہوں، صرف اس لیے نہیں کہ وہ جمہوریت، مساوات اور آزادی کا نقیب تھا، بلکہ اس لیے بھی کہ

نفسیاتِ تعلیم کا وہ ایک زبردست مفکر اور بچوں کے حق میں ایک فرشتۂ رحمت تھا۔ روسو یورپ کی تاریخ میں پہلا شخص ہے جس نے طفلِ ناداں کو طوافِ شمع سے آزاد کر کے اس کو اپنے تخیلی زار میں آباد کیا اور یہ حرف سرِ مکتب لکھا کہ استاد اس کا راہ نما ہوتے ہوئے اُس کا دوست اور مددگار — اس کے اپنے عملِ نشو و نما اور اس کی اپنی فطرت کی دریافت میں ہے، روسو اس حقیقت تک کیوں کر پہنچا، اُس کی ایک طویل داستان ہے اور سچ تو یہ ہے کہ مجھے ایمیل (EMILE) کو پڑھے ہوئے ایک زمانہ گزرا لیکن چوں کہ ادبیات کے سلسلے میں کچھ شُدبُد اُس کے فلسفے سے رکھتا ہوں اِس لیے چند باتوں کا ذکر کرنا چاہوں گا۔

بچوں کو اپنی فطرت کے اشارے پر نشو و نما پانے کی آزادی کے خلاف سب سے بڑی دلیل دورِ قدیم کے اساتذہ کے سامنے یہ تھی کہ بچہ عقل اور شعور میں ناپختہ ہوتا ہے۔ اس خیال میں صحت ہے، لیکن اگر اس مقصد کو اس طرح حاصل کیا جائے کہ جذبہ جو زندگی کی ایک بہت بڑی قوّت ہے، گھُٹ کر رہ جائے اور اس کے جائز اظہار کا موقع ہی نہ پیدا ہو، تو وہ زندگی ادھوری اور نکمّی ہو جاتی ہے بلکہ بعض حالات میں تو مصنوعی اور جھوٹی ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ عقل انسان کو مستور بھی کرتی ہے۔ اگر ہم یہ چاہتے ہیں کہ زندگی خلوص کا آئینہ ہو اور انسان کے ظاہر و باطن میں دوئی نہ رہے تو ہمیں اظہارِ جذبہ کی قدر پر بھی زور دینا چاہیے۔ مزید یہ کہ طبیعت کی خلاقی، اُپج اور آمد کا دار و مدار بہت کچھ اظہارِ جذبہ کی آزادی ہی پر ہے، اور یہ بات تو سبھی پر واضح ہے کہ احساس و ادراک اور جبلّت اور ذہانت میں گہرا تعلق ہے۔ کیا یہ سادی باتیں اس حقیقت کو واضح نہیں کرتی ہیں کہ مکتب اکتسابِ فن اور اکتسابِ علم ہی کی جگہ نہیں بلکہ حواس اور ذہن کی تربیت کی بھی جگہ ہے۔

لیکن میرے نزدیک بچے کی تعلیم و تربیت کچھ انھی مقاصد کے حصول پر ختم نہیں ہو جاتی۔ کردار یا کیرکٹر کی جو بنیاد کہ بچے کی قوّتِ ارادی میں موجود ہوتی ہے، اُس کو اُبھارنا معلّم کا ایک اہم فریضہ ہے۔

مغرب کے بعض جذبہ پرست شاعر ناقدین، کردار کو ایک جامد اور بےحس شئے تصور کر کے اس کو آزاد شخصیت کے ارتقا میں حائل تصور کرتے ہیں۔ ان کا یہ خیال ہے کہ چوں کہ کردار متضاد باتیں کرتے، طبیعت کو ہر لہر کے ساتھ بہنے سے روکتا ہے اس لیے اس کا وجود طبیعت کی آزادہ روی میں حائل ہوتا ہے — یہ باتیں وہ بالعموم شاعر کے

کردار سے متعلق کرتے ہیں۔

لیکن کیا یہ امر قابلِ غور نہیں ہے کہ ایک ایسی آزاد شخصیت جس کا اپنا کوئی مرکزِ ثقل نہ ہو، جو کہیں ٹھہرنے سے معذور ہو، جو تھالی کے بینگن کی طرح لیٹ لیٹ جاتی ہو، وہ آزاد کب ہوئی۔ کیوں کہ آزاد شخصیت تو اُس کی ہوتی ہے جس میں سلبِ آزادی کے خلاف مدافعت کی قوّت ہوتی ہے جس شخصیت میں کہ کوئی نشستِ مدافعت نہ ہو، وہ آزاد کب ہوئی، وہ تو مجبور ہوئی۔ خواہ اُس کی وہ مجبوری اپنے دل کے ہاتھوں ہو یا غیر کے ہاتھوں۔ سینٹ ٹامس اکیوناس نے انسان کی آزادی کا بنیادی سبب عقل کو ٹھہرایا ہے، لیکن بعض مفکرین نے اس کی آزادی کا بنیادی سبب کردار ہی کو ٹھہرایا ہے، کیوں کہ عقلِ مصلحت اندیش تو غلامی کے سامنے سپر انداختہ بھی ہو جاتی ہے لیکن کردار ایک کوہِ گراں کی طرح ہر قوّت کے سامنے کھڑا رہتا، ٹوٹ جاتا ہے لیکن جھکتا نہیں ہے۔ قبل اس کے کہ میں کردار کی مزید وضاحت کروں، کردار سے متعلق ایک اور غلط فہمی کا ازالہ کرنا چاہتا ہوں۔ کردار نہ تو نیک ہوتا ہے اور نہ بد۔ کردار ہوتا ہے یا پھر نہیں ہوتا ہے۔ چناں چہ اسی نسبت سے کسی شخص کو MAN OF CHARACTER یا CHARACTERLESS کہتے ہیں۔

کردار، گوئٹے کے الفاظ میں ایک ایسا ڈیمن، بھوت یا جن ہے، جو شخصیت کے آڑے آتا ہے جو اُس کی آزادی کا محافظ ہوتا ہے۔ کردار انسان کو اَڑنا بے شک سکھاتا ہے لیکن جبر اور غلامی کے خلاف نہ کہ عقلِ سلیم کے خلاف، جو آزادی کی بنیادی شرط ہے۔

گزشتہ ڈیڑھ سو سال میں ہماری قوم کی ذہنی تربیت غلامی کی جس فضا میں ہوئی وہ کردار کے جنم دینے میں بنجر اور ابن الوقتوں کو جنم دینے میں نہایت زرخیز تھی۔ اس میں شبہ نہیں کہ لبرل تعلیم یا ذہنی لچک اور رواداری کی تعلیم بہت ضروری ہے اور اس پر جتنا بھی زور دیا جائے وہ کم ہے۔ لیکن یہ لبرلزم کردار کی خصوصیت ہوتی ہے نہ کہ ابن الوقت کی۔ ابن الوقت تو وطن فروش اور ضمیر فروش ہوتا ہے۔ انگریزی نظامِ تعلیم میں ایک عنصر جو لبرل تعلیم کا تھا۔ میں اُس کی قدر دل سے کرتا ہوں۔ کیوں کہ اس کے بغیر علم ترقی نہیں کر سکتا ہے۔ لیکن انگریزی نظامِ تعلیم میں اس عنصر پر اتنا زور نہیں دیا گیا جتنا کہ ہندوستانیوں کو انگریزوں کا وفادار بنانے اور انہیں حاکم قوم کی رائے اور مذاق کا حامی بنانے پر، اور یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ غلامی کا جذبہ، مختلف صورتوں میں آج بھی ہمارے ہم وطنوں کے دل میں جاگزیں ہے اور جہاں تک کہ ہمارے موجودہ

نظامِ تعلیم کا تعلق ہے اُس پر اسی دَور کے نظامِ تعلیم کی مکمل چھاپ موجود ہے۔

انگریزوں کا نظامِ تعلیم ان کے سیاسی مقاصد کا حامل تھا۔ اس کی بے شمار شہادتیں موجود ہیں۔ تحریری بھی اور جیتی جاگتی مثالیں بھی۔ مَیں اس موقع پر ان میں سے صرف ایک تحریری شہادت پر اکتفا کروں گا۔

حالیؔ 'حیاتِ جاوید' میں لکھتے ہیں :

"ہزاروں یہ خیال کرتے تھے کہ یہ مدرسہ یعنی (علی گڑھ کالج) قوم کے فائدے کے لیے قائم نہیں کیا گیا، بلکہ اس لیے کہ انگریزی سلطنت کو استحکام ہو۔ اس خیال کا دُوسرا جُز صحیح تھا، مگر پہلا جُز اس لیے غلط تھا کہ حالتِ موجودہ میں مُسلمانوں کی قومی زندگی اس بات پر موقوف ہے کہ انگریزی سلطنت کو زیادہ استحکام ہو۔"

مَیں ایک بار مشرقی پاکستان خیر سگالی کے وفد میں شامل ہو کر گیا۔ ڈھاکے میں ہمیں جسمانی تربیت کے ایک ایسے مرکز کی سیر کرائی گئی جو امریکی امداد سے قائم کیا گیا ہے۔ اُس وقت اس کا پرنسپل ایک امریکی باشندہ تھا۔ اس نے اپنے ادارے کے اغراض و مقاصد پر روشنی ڈالتے ہوئے بتایا کہ :

"چوں کہ یہاں کے لوگ سیاسی شورشوں میں زیادہ حصّہ لیتے ہیں اور یہ سارا کام وافر انرجی کی وجہ سے ہوتا ہے، اس لیے یہ ادارہ قائم کیا گیا ہے کہ ان کی وافر انرجی جسمانی وَرزش میں صَرف ہوتی رہے۔"

مَیں اس کی صاف گوئی سے خاصا محظوظ ہُوا، لیکن یہ سوچنے پر مجبُور ہُوا کہ آج جب کہ ہم آزاد ہیں کیا ہمارے یہاں کوئی ایسا تعلیمی ادارہ بھی ہے جہاں کردار کی تعمیر پر زور دیا جاتا ہے اور کیا ہمارے یہاں کبھی اس پر بھی غور و فکر کیا جاتا ہے کہ کردار کہتے کس کو ہیں۔

کردار، نیکی اور بدی کا نام نہیں ہے، بلکہ اس قوّتِ مدافعت کا نام ہے، جو انفرادی اور عالمی سطح پر انسان کی آزادی، مکمل آزادی کی نگہبان ہوتی ہے۔

کیا یہ بات ہمیں پسند نہیں کہ ہم آزاد، خود دار، سربلند، ناقابلِ تسخیر، انصاف پسند، ایثار کوش، ظلمت شکن اور اخوّت اور مساوات کے علم بردار کردار کو ایک آئیڈیل کردار بنائیں اور وہ بھی ایسی صوُرت میں، جب کہ ایسی شخصیتیں ہماری تاریخ میں متعدد گزُر چکی ہیں، لیکن اس کے لیے صرف مدرسے کی فضا کافی نہیں ہے۔ اس کام کے لیے

پورے معاشرے کو ساتھ دینا ہوگا، کیوں کہ مدرسہ تو ماحول کا ایک جزو ہے اور سچ تو یہ ہے کہ کردار معرکۂ خیر و شر میں پیدا ہوتا ہے نہ کہ مدرسوں میں ۔ مدرسے تو صرف اس کی قدر کو اُجاگر کرتے ہیں ۔

اس کام کے لیے ہمارے معلّمین کو بھی اپنی آپ تعلیم کرنی ہوگی کہ صدیوں کے فرسُودہ نظریات اور اس سے بڑی ایک طاقت، عادت، جو ماحول کی پروُردہ ہے، اُن پر مسلّط ہے۔ لیکن ایسا تو جب ہو کہ معلّمین کو کچھ فراغت بھی نصیب ہو ۔ کیا یہ جفا کاری زمانہ نہیں ہے کہ وہ جو اپنے خونِ جگر سے تزئینِ چمن کر رہے ہیں جن کے دَم قدم سے سلسلۂ علم و فن اور پرورشِ لوح و قلم ہے، وہ اس قدر مفلس کہ افلاس کو بھی ان سے نفرت ہے اور اپنے معاشرے میں اس قدر ذلیل و خوار ہیں کہ اُلٹی قینچیاں کھاتے ہیں اور گالی گلوچ سنتے ہیں ۔ اس کی ذمّہ داری اگر ایک طرف ہمارے معاشرے کی اس ہوس ناکی پر عائد ہوتی ہے جو تعلیم کیا، موت کو بھی ایک تجارت بنائے ہوئے ہے، تو دُوسری طرف اس روایت پر بھی عائد ہوتی ہے جو انگریز اپنے نظامِ تعلیم کی چھوڑ گیا ہے ۔ انگریز کو ہند و پاک کے لوگوں کی تعلیم میں صرف اسی حد تک دِل چسپی تھی جس حد تک کہ اسے اپنے نظامِ حکومت کے چلانے کے لیے اعلیٰ اور ادنیٰ کلرکوں کی ضرورت تھی ۔ چناں چہ اس کے ڈھائی سو سالہ زمانۂ حکومت میں، ہند و پاک کی خواندہ آبادی کبھی بھی چھ سات فی صدی سے آگے نہیں بڑھی، اور انیسویں صدی کے اختتام میں تو بعض انگریزوں نے اعلیٰ تعلیم ہی کی مخالفت شروع کر دی تھی کہ اس سے ہند و پاک کے لوگوں میں آزادی کا شعور بڑھ گیا تھا ۔ ان حالات میں تعلیم پر کم سے کم رقم صرف کرنا اور اسلحے پر زیادہ صَرف کرنا ان کے لیے فطری تھا کہ انھیں آزادی کی نہیں، بلکہ اپنی سلطنت کی محافظت کرنی تھی ۔ لیکن آج جب کہ ہم آزاد ہیں، کیا یہ بات ہمارے مفکّرین اور اربابِ حل و عقد کے سوچنے کی نہیں ہے کہ آزادی کی محافظت میں تلوار سے زیادہ موثر حربہ تعلیم ہے کہ تلوار تلوار سے کٹ جاتی ہے، لیکن علم اور کردار دُنیا کی کسی طاقت کے سامنے سرنگوں نہیں ہوتا ہے ۔ گزشتہ جنگِ عظیم میں جب کہ فرانس پر جرمنی نے قبضہ کر لیا تھا اور وحشی حکومت کی تلواریں جنگ کی خندقوں میں دفن ہو چکی تھیں تو فرانس کے دانش وَروں ہی نے آزادی کی جنگ قلم سے لڑی اور وہ فرانسیسی افسانہ "آخری سبق" جیسے ہم نے کبھی اپنی نصاب کی کتابوں میں پڑھا تھا، وہ تو ہمیشہ ہی یاد رہے گا لیکن ان سارے حقائق کے ہوتے ہمارے یہاں پھر بھی علم کی طرف سے وہ عدمِ اعتماد ہے کہ ہماری قومی دولت کا ایک عشرِ عشیر بھی اس پر صَرف نہیں کیا جاتا ہے اور اگر تاجرانہ ذہنیت آزادی

کی اصطلاح میں سوچنے کی عادی نہیں کہ اس کے لیے زندگی کا ہر عمل ایک سرمایہ کاری ہے اور وہ ہر شے میں منافع ڈھونڈتی ہے تو اس کی خدمت میں یہ عرض ہے کہ تعلیم، کیا انفرادی اور کیا قومی سطح پر، ایک زبردست سرمایہ کاری بھی ہے۔ تعلیم سے مزیّن ہو کر ایک انسان کی تخلیقی محنت کسی غیر تعلیم یافتہ انسان کی تخلیقی محنت کے مقابلے میں کئی گنا زیادہ نتیجہ خیز اور پُر حاصل ہو جاتی ہے۔ تعلیم میں جو دولت صَرف کی جاتی ہے، وہ نہ صرف اصل بلکہ کئی گنا منافع بھی اپنے ساتھ لاتی ہے۔ تعلیم انسان کو صرف انسان ہی نہیں بناتی ہے بلکہ اس کی کارکردگی کو بھی بڑھاتی ہے۔

لیکن وہ جو ایک تعصب عام تعلیم کے خلاف انگریزوں کے زمانے سے چلا آ رہا ہے کہ یہ افراد کو آزادی اور مساوات کے لیے اکساتی ہے، یہ بے روزگار دانش وروں کے لشکر میں اضافہ کرتی ہے یا یہ کہ تعلیم نہیں بلکہ تلوار محافظ ہے۔ یہ تعصب اس قدر گہرا بعض ذہنوں میں بیٹھا ہوا ہے کہ باوجود ان کوششوں کے جو حکومت اور پبلک کی طرف سے کی گئی ہیں، ابھی تک ہمارے ملک میں تعلیم اتنی بھی عام نہیں ہوئی ہے جتنی کہ انڈونیشیا نے اتنے ہی زمانے میں اپنے یہاں کر لیا ہے۔

اس میں کچھ دخل انگریزی زبان کی حاکمیت کو بھی ہے جو ہمارے لیے ابھی تک ایک اجنبی زبان ہے لیکن یہ حالت تا بہ کے۔ آج جب کہ ساری دُنیا میں علم کا چراغاں ہو رہا ہے، یہ ناممکن ہے کہ اس کا چراغاں یہاں نہ ہو۔ اور جب وہ دن آئے گا کہ علم ہر فردِ بشر کا حصّہ ہوگا اور علم ہی اس کے لیے نشانِ امتیاز اور تمغائے بصالت ہوگا، تو پھر ہمارے اساتذہ کو یہ جھینکنے کو نہ رہ جائے گا کہ ؏

پھرتے ہیں میرؔ خوار کوئی پوچھتا نہیں

اس وقت وہ نان نمک پر پلنے والے میرؔ اخوند نہیں بلکہ میرِ کارواں، رہبرِ قوم ہوں گے۔

داستانوں کی ماہیت

جامع مسجد دہلی کے "دروازۂ شمالی کی طرف ۳۹ سیڑھیاں ہیں۔ اگرچہ اس طرف بھی کبابی بیٹھتے ہیں اور سودے والے اپنی دوکانیں لگائے ہوئے ہیں۔ لیکن بڑا تماشا اس طرف مداریوں اور قصّہ خوانوں کا ہوتا ہے۔ تیسرے پہر ایک قصّہ خواں مونڈھا بچھائے ہوئے بیٹھتا ہے اور داستانِ امیر حمزہ کہتا ہے کسی طرف قصّہ حاتم طائی اور کہیں بوستانِ خیال ہوتی ہے۔ اور صدہا آدمی اس کے سُننے کو جمع ہوتے ہیں —"

(آثارالصنادید۔ سر سید احمد خان)

دِلّی والوں کو قصّہ کہنے اور سُننے کا یہ چسکا کچھ سر سیّد ہی کے زمانے میں نہ تھا۔ بلکہ محمد شاہی عہد میں بھی ان کا یہی عالم تھا۔ خواجہ بدرالدین امان دہلوی بوستانِ خیال کے مترجم حدایق الانظار کے دیباچے میں تحریر کرتے ہیں کہ " اتفاقاً جہاں میر محمد تقی خیال (مصنّف بوستانِ خیال) فروکش تھا۔ قریب مکان کے ایک نشست گاہ میں چند اشخاص جمع ہوتے تھے اور ایک قصّہ گو ان کے رُوبرُو امیر حمزہ کا جو تمام جہان میں مشہور ہے، بیان کیا کرتا تھا۔"

قصّہ گوئی کی یہ عادت دُنیا کی ہر تہذیب اور ہر مُلک میں پائی جاتی ہے۔ جہاں ارسطو نے آدمی کو سیاسی حیوان اور حیوانِ ناطق ایسے نام دیے، وہاں اسے ایک نام قِصّہ گو کا بھی دینا چاہیے۔ گویا قصّہ کہنے پر وہ مختار ہی نہیں بلکہ مجبور بھی ہے۔ وہ اپنی نفسیات کے دفینے اور اپنے مستقبل کے خواب کو انھی قصّوں کے آیئنے میں دیکھتا ہے۔ خواہ وہ قصّے دیوی دیوتا، جن و پری، وحوش وطیُور کے ہوں یا اشجار پاستاں اور ہمارے آپ کے ایسے چلتے پھرتے انسانوں کے۔ یہ سارے اقسامِ قصص کے اس ایک منظر کی مختلف صُورتیں ہیں کہ جن نعمتوں سے ہمیں زندگی میں محروم کیا جاتا ہے، ہم ان کے حصُول کی آرزو اپنے خوابوں کی دُنیا

میں کرتے ہیں۔ یا باتیں ساری عالمِ ہوش ہی کی ہوتی ہیں، صرف ان کا اعادہ عالمِ خواب میں کیا جاتا ہے۔ شاید اس لیے کہ قِصّہ گو جس قدر بے خود و بے ہوش اور خواب میں ڈوبا ہوتا ہے، اتنا ہی زیادہ وہ وحدتِ زماں یا قومی تاریخ کی وحدت کا احساس رکھتا ہے۔ لیکن چوں کہ قِصّہ صرف قومی یا انفرادی نفسیات ہی کی ایک تاریخ نہیں ہے بلکہ انسانی تجربات کے نچوڑ، تصوّرِ حیات و کائنات کی ترسیل کا بھی ایک ذریعہ ہے اس لیے یہ عالمِ بے داری کی بھی ایک شے ہے۔ وہ ایک مخصوص عہد کے ایک مخصوص معاشرے کے شعور کا بھی مظہر ہوتا ہے۔ اس شعور کی نوعیت اور اس کی سطح کیا ہے؟ مظاہرِ فطرت کو دیوی دیوتاؤں کے رُوپ میں پیش کیا گیا ہے یا ان سے جُدا کر کے ان کے اسباب و علل پر غور کیا گیا ہے، یہ باتیں تاریخی اور اضافی ہیں۔ اس سے اس بات پر حرف نہیں آتا کہ آدمی فطرتاً قِصّہ گو واقع ہُوا ہے۔ وہ حقیقت کو خواہ وہ عالمِ خواب کی ہو یا عالمِ بے داری کی، زندگی کی ہو یا بعد زندگی کی، ٹھوس اور محسُوس صُورتوں میں متصوّر کرنے کا عادی رہا ہے، عادی ہے اور غالباً رہے گا۔ قِصّہ گوئی زندگی سے فرار اختیار کرنے کا نہیں بلکہ زندگی سے دست و گریباں رہنے کا ایک مقصدی مشغلہ ہے۔ ہم زندگی میں جن طاقتوں سے ہار جاتے ہیں انھیں خواب میں یا ان قصوں میں مفتوح کرنے کی آرزو کرتے ہیں۔ ہم جن چیزوں کی آرزو میں مرتے ہیں، ان کی تحصیل کا خواب انھی کہانیوں میں دیکھتے ہیں، لیکن ان کہانیوں کا یہ صرف ایک پہلو ہے، اس کا دُوسرا پہلو یہ ہے کہ زندگی کے سفر میں جو نشیب و فراز، امتدادِ سِن و سال کے آتے ہیں، ان سے مساعدت اور مطابقت پیدا کرنے کی تعلیم اور بقدرِ حوصلہ مبدا و معاد کو سمجھنے اور سمجھانے کا کام بھی ہم ان کہانیوں کے ذریعے لیتے آئے ہیں۔ زندگی کی اس عظیم خدمت کو، جو ہم ان کہانیوں سے لیتے آئے ہیں، کیوں کر فرار اور عیش کوشی سے منسُوب کیا جا سکتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ قِصّہ کہنے کے لیے فراغت درکار ہے اور اس کے سننے کے لیے شاید اس سے زیادہ فراغت چاہیے اور یہ فراغت اسی وقت ملتی ہے جب کہ معاشی خوش حالی ہوتی ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا ہے کہ اس کا مقصد ہی تفریح ہے۔ جیسا کہ مرزا غالبؔ نے ازراہِ تفننِ طبع کہا ہے:

"داستان گوئی من جملہ فنونِ سخن ہے۔ سچ ہے دل بہلانے کا اچھا فن ہے۔"

تفریح تو اس کا صرف ایک پہلو ہے، جیسا کہ کسی بھی مقصد کی تعمیل میں پایا جاتا ہے۔ بشرطیکہ وہ مقصد بہ حُسن تمام پُورا ہو۔ مقصد اور ادائے مقصد کا اتحاد ہی کسی عمل کو فن کارانہ عمل میں تبدیل کرتا ہے۔ حُسن ان دونوں کے اتحادِ کامل سے نمو پاتا ہے۔ نہ کہ وہ

پہلے سے کہیں موجود رہتا ہے۔ تبھی تو ہمارے شعرا دستِ قاتل کی اداکاری کی بھی داد دیتے رہے ہیں۔ ؎

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو

پھر بھی وہی فرماتے ہیں کہ یہ دل بہلانے کا اچھا فن ہے۔ شاید اس لیے کہ ہمارا یہ فن ان کے زمانے میں زندگی کے مقاصد سے اپنا رشتہ توڑ رہا تھا۔ لیکن ہم ان کی یہ بات اس دور کی داستان کے بارے میں کیوں کر سچ مانیں، جب کہ ہمارے فن اور ہماری زندگی کے مقاصد کے درمیان ایک گہرا رشتہ تھا۔ میں نے قصّہ چہار درویش کو اسی نقطۂ نظر اور اسی زمانے کے پس منظر میں دیکھا ہے، لیکن اس سے اس حقیقت پر پردہ نہیں پڑتا ہے کہ غالب کے زمانے سے، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ جب سے سرسید احمد خاں نے سوپر نیچرل کو نیچرل کے میدان سے خارج کر دیا، داستان گوئی جس میں سوپر نیچرل کا ذکر لازمی طور سے ہوتا۔ ہمارے لیے صرف دل بہلانے کا ایک فن رہ گیا تھا۔ اور یہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جس کے لیے ہم معذرت خواہ ہوں۔ زندگی کے ارتقائی تغیرات میں نہ صرف زندگی کے مقاصد بدلتے رہتے ہیں بلکہ حصولِ مقاصد کے ذرائع بھی بدلتے رہتے ہیں۔ سرسید کے نیچری عہد میں داستانوں نے ناول اور مختصر کہانیوں کے لیے جگہ خالی کی، جن میں اب ہم نیچرل دنیا کی باتیں کرتے ہیں۔ لیکن اس سے داستانوں سے لطف اندوز ہونے کی ہماری صلاحیت کم نہیں ہوئی ہے بلکہ اس کے برعکس کچھ زیادہ بڑھی ہی ہے۔ کیوں کہ اب ہم ان داستانوں کی جذباتی اور داخلی گرفت سے آزاد ہو گئے ہیں۔ آج ان کا تجزیہ ہم خارجی انداز سے کرنے پر زیادہ قادر ہیں اور جس طرح کہ ایک بالغ آدمی اپنے بچپن کے تجربوں کے اعادے سے محظوظ اور مستفید، دونوں ہی ہوتا ہے، اسی طرح اس عہد کا بالغ آدمی بھی، ان داستانوں کے مطالعے سے محظوظ اور مستفید، دونوں ہی ہو سکتا ہے۔ وہ اپنے طریقِ فکر کی بدلتی ہوئی صورت کو دیکھ کر ازمنۂ قدیم کے طریقِ فکر کو سمجھنے پر زیادہ سے زیادہ قادر ہو سکتا ہے اور اس طرح انسانی نفسیات کے مطالعے میں زیادہ گہرائی اور بصیرت حاصل کر سکتا ہے۔

ہماری داستانوں کا خاندان اپنی ابتدائی منزلوں میں اساطیری ادب یا دیومالاؤں ہی سے ملتا ہے۔ لیکن اسلامی داستانیں دیومالائی ادب سے مختلف بھی ہیں۔ دیومالائی ادب میں دیوی دیوتاؤں کی کہانی ہے اور اسلامی داستانوں میں مشیّتِ ایزدی کی کہانی ہے۔ یہ فرق دونوں کے درمیان بہت بڑا ہے لیکن اس کی اہمیت کو آپ اسی وقت سمجھ سکتے ہیں جب کہ آپ ان کی مماثلت اور مغائرت، دونوں ہی کو جانیں۔ چوں کہ ان دونوں میں تقدّم دیومالاؤں ہی کو حاصل ہے، اس لیے میں ان کی تاریخی جدائی کو ظاہر کرنے کے لیے، پہلے دیومالائی ادب ہی کی

ماہیت کو لے رہا ہوں۔

انسان اپنے شعور کی ابتدائی منزلوں میں فطرت کو یا دہر کو اپنے ہی پر قیاس کیا کرتا تھا۔ وہ فطرت کو غیر ذات تصوّر نہیں کرتا تھا۔ اس لیے اس زمانے میں انسان کا ادراکِ فطرت بھی مَن وتُو کے رشتے کا یا داخلی تھا نہ کہ خارجی، جس میں فطرت کو اپنی ذات کے بالمقابل غیر ذات تصوّر کیا جاتا ہے۔ وہ فطرت کو اپنی خصوصیات اور اپنی ذات کو فطرت کی خصوصیات کے آئینے میں دیکھتا۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ وہ فطرت کے ہر مظہر کو شخصیت یا انسانی صفات سے متصف کرتا۔ چاند، سورج، خاک و باد، آگ پانی، ان میں سے ہر ایک کو دیوی دیوتا قرار دیتا جو انسانوں کی طرح زندگی گزارتے اور جو حادثات کہ ان کی حرکت سے وجود میں آتے، وہ انھیں کسی غیر شخصی اور مجرّد اصُول کا پابند یا نتیجہ نہ ٹھہراتا، بلکہ ان کی شخصیت یا قوتِ ارادی کا نتیجہ سمجھتا۔ اس طرح اس کی نظر میں ہر حادثہ اپنی جگہ پر منفرد ہوتا۔ وہ نہ صرف منفرد شخصیت سے سرزد ہوتا بلکہ اپنی جگہ پر بھی منفرد ہوتا، کیوں کہ اس کا تعلق کسی سلسلۂ اسباب سے نہ ہوتا۔ وہ حادثہ کیفیاتی خصوصیات کا حامل ہوتا نہ کہ کمیاتی خصوصیات کا۔ اس کے اسی طریقِ فکر کو دیومالائی شاعرانہ (MYTHO-POETIC) طریقِ فکر کہا جاتا ہے وہ ہر واقعہ کو کسی دو شخصیتوں کی کش مکش یا ٹکراؤ کا نتیجہ سمجھتا نہ کہ کسی غیر شخصی اور مجرّد اصُول کے سلسلۂ عمل کا نتیجہ۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ دیومالائی ادب میں مظاہرِ فطرت کا کوئی خارجی تجزیہ پیش نہ کیا جاتا کہ اسے دورِ حاضر کی سائنسی تحقیقات کی روشنی میں پرکھا جا سکے۔ وہاں تو صرف شاعری اور ڈراما ہے جس میں نفسیاتی حقائق ہیں، نہ کہ طبیعاتی سائنس۔ لیکن ایسا وہ خود نہیں سوچتا۔ وہ اپنے اسی گیان پر جس میں تخیل کی بے پناہ قوت شامل ہوتی، حقیقت کا اعتبار کرتا۔ اور اس کا ادراک کبھی عالمِ خواب میں کرتا تو کبھی عشق یا بے خودی کے عالم میں دیوتاؤں سے محوِ گفتگو ہو کر۔ آج شاید آپ اس کے گیان دھیان اور عالمِ خواب کی باتوں کو زیادہ اہمیت نہ دیں، اور یہ کہہ کر ٹال دیں کہ یہ سب خواب و خیال کی باتیں ہیں لیکن اس وقت کے انسانوں کے لیے عالمِ خواب بھی اتنا ہی حقیقی تھا جتنا کہ عالمِ بے داری۔ زندگی اتنی ہی حقیقی تھی جتنی کہ موت کے بعد کی زندگی، اور نوق الفطرت دُنیا اتنی ہی جان دار اور حقیقی تھی جتنی کہ فطری دُنیا۔ اور بعض اقوام کے دیومالاؤں میں تو دیوتاؤں کی زندگی انسانوں کی زندگی سے زیادہ اہم دکھلائی گئی ہے، کیوں کہ دیوتا لافانی تھے اور انسان فانی۔ پھر بھی چوں کہ ان دیوتاؤں کا تصوّر مادّی ہے اس لیے ان کے اعمال و افعال میں حیاتِ انسانی ہی کا رَس اور نچوڑ ہے، اور وہ کہانی ہماری آپ کی کہانی معلوم ہوتی ہے۔ انھی کہانیوں میں ایسے انسان بھی ابھرتے ہیں جو لافانی دیوتاؤں کی کلائیاں موڑ کر خود امر بن جاتے ہیں۔ مزدک

اور پرامیتھیئس انھی انسانوں میں سے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے، کہ جہاں انسانوں میں خیر و شر دونوں کی طاقتیں چھپی ہوئی ہیں، وہاں ان دیوتاؤں میں بھی خیر و شر، دونوں کی طاقتیں ملتی ہیں۔ چناں چہ جب ان کا معرکہ ہوتا ہے تو خیر و شر کی طاقتوں کا بٹوارا ان دونوں کے درمیان ہوتا ہے نہ کہ دیوتا ایک طرف اور انسان ایک طرف ہوتے ہیں۔ اور خیر و شر کی اس کش مکش میں وہ اپنی نفسیات کی ایسی ایسی پیچیدگیوں کو بے نقاب کرتے ہیں کہ فرائیڈ کے کلینک کی رپورٹ اس کے سامنے بازیچۂ اطفال نظر آتی ہے۔ اس طرح یہ دیومالائی ادب اس وقت کے انسانوں کے بہت سے نفسیاتی اور روحانی تقاضوں کا مداوا پیش کرتا۔ وہ اگر ایک طرف مقاومتِ زمانہ یا امتدادِ سن و سال کی نیرنگیوں کے مقابلے میں انھیں نفسیاتی اعتبار سے مسلّح کرتا یا فطرت کی مخالف قوتوں کو ان کے لیے خواب و خیال کی دُنیا میں سرنگوں کرتا تو دوسری طرف رسم و رواج کی بندشوں اور فطری میلانات کے درمیان جو کشمکش پیدا ہوتی، اُس کا استخراج اظہارِ جذبہ سے کرتا۔ لیکن انسان تا بہ کے ادراکِ حقیقت کے باب میں مَن و تُو کے اس داخلی رشتے میں اسیر رہتا، اسے خارجی ادراکِ حقیقت کی طرف تو بڑھنا ہی تھا۔ اس سمت میں جہاں تک ادب کا تعلق ہے، بنی اسرائیل نے سب سے پہلے پہلا قدم اٹھایا، اور اس بُت کو ڈھایا جو دیوی اور دیوتا کا تھا۔ ہر چند کہ اس سے دستِ آذر کو صدمہ پہنچا۔ انھوں نے مظاہرِ فطرت کو شخصیت کے صفات سے آزاد کیا اور ایک مجرّد قوّت اور طاقت کے احکام و فرمان کا نفاذ کیا۔ عالمِ تشبیہ سے عالمِ تنزیہ کی طرف آنے کا یہ عمل خارجی ادراکِ حقیقت کے لیے ضروری تھا۔ لیکن جہاں یہ عمل ادراکِ حقیقت کی ترقّی کے لیے ایک انقلابی عمل تھا۔ وہاں شعر و شاعری اور فنونِ لطیفہ کے حق میں مُہلک بھی تھا۔ کیوں کہ شعر و شاعری، داستان گوئی اور فنونِ لطیفہ، ان میں سے ہر ایک کی بنیاد حسّی تصویر یا معنی کو پابندِ حواس کرنے پر ہے، جہاں ہوش و خرد کو دعوتِ چشم و گوش ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ قوم بنی اسرائیل سمبالک آرٹ سے ہٹ کر الیگاریکل آرٹ یا تمثیلِ ذوالمعنین کی طرف آگئی۔ توریت کے امثال (PARABLES) کی بنیاد یہی ہے جو خرافہ سے مختلف ہے۔ لیکن یہ فرق جزوی ہے نہ کہ کُلی۔ عجائبات یعنی عالمِ ارواح اور خواب کا جتنا ذکر کہ بنی اسرائیل کے قصّوں میں ہے، وہ کچھ بابل و مصر کے دیومالاؤں سے کم نہیں۔ بس فرق یہ ہے کہ بنی اسرائیل نے دیوی اور دیوتاؤں کی کہانیوں کو مشیّتِ ایزدی کی کہانیوں میں تبدیل کر دیا ہے۔ اور چوں کہ مشیّتِ ایزدی کی تعمیل کے لیے ان کی قوم برگزیدہ اور منتخب تھی، اس لیے اُن کے قصّوں میں مظاہرِ کائنات

کی تاریخ نے انسانی تاریخ کی جگہ لے لی۔ اِس بارِ امانت کے اٹھانے سے اگر ایک طرف اُن کے قِصّوں میں افراد و اشخاص کی انفرادیت چمکی، ان کا سماجی عمل ظاہر ہُوا تو دُوسری طرف دیومالاؤں کا مابعدالطبیعیاتی عنصر بھی گھٹ گیا۔ کیوں کہ مشیّتِ ایزدی کی کہانی میں احکام کی تعمیل اہم ہے نہ کہ مظاہرِ فطرت کی تاویل۔ اِس مغائرت کے باوجود دونوں میں ایک قدر مشترک بھی ہے۔ قانونِ سببیت (LAW OF CASUALITY) کی تلاش نہ تو دیومالاؤں میں ہے اور نہ اسرائیلی قصّوں میں، جو کچھ کہ پہلے دیومالاؤں میں مصدرِ شخصیت سے سرزد ہوتا۔ اب وہ معجزاتِ فرمانِ الٰہی سے سرزد ہونے لگا۔ اسلامی داستانیں قصصِ اسرائیلی قِصّوں اور امثال کی روایات پر مبنی ہیں، وہی نقشِ سلیمانی، وہی طلسمِ سامری، وہی عالمِ خواب، عالمِ ارواح اور وہی مابعدالطبیعیات ہے۔ لیکن دورِ حاضر کے ذہن سے ان داستانوں کی ذہنی فضا کا جو آج ٹکراؤ ہے، وہ کچھ اس سبب سے نہیں ہے کہ اس میں عالمِ خواب کی یا فوق الفطرت باتیں ہیں، کیوں کہ ہماری داستانوں کے جنّ و پری بالکل انسانوں جیسے ہیں، ان کی کہانی اور سرگزشت ہماری اپنی کہانی اور سرگزشت ہے۔ اور اگر ہم کولیرج کے الفاظ میں عدم یقین کو تھوڑی دیر کے لیے معطل کر دیں، جیساکہ آرٹ کی دُنیا میں ضروری ہے تو ان سے محظوظ ہونا مشکل نہیں ہے۔ بلکہ اس سبب سے ہے کہ اب معجزات کی جگہ عالمِ اسباب نے لے لی ہے۔ زمان و مکان کے تصوّرات بدل گئے ہیں، اور اعتقادات کی جگہ معقولات کو فروغ ہُوا ہے۔ مَیں اس ذہنی تصادم کو شدّت کے ساتھ محسوس کرتا ہوں۔ اور اسے کسی صورت سے بھی نظرانداز کرنے کے لیے تیار نہیں، لیکن یہ ہماری بھول ہوگی اگر ہم ادب سے سائنس یا معقولات کا کام لیں۔ ادب سائنس سے آزاد نہیں ہے لیکن وہ سائنس کا بدل بھی نہیں ہے۔ اَدب کچھ تو انسان کی بدلتی ہُوئی نفسیات کی ایک کہانی ہے اور کچھ ان انسانی اقدار کی تبلیغ کا ایک آلۂ کار ہے جس سے کہ انسان اپنی انسانیت کو پانے یا تکمیلِ خودی کی کوشش کرتا رہا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ زندگی کے بدلتے ہوئے رشتے ہماری جذباتی زندگی کے پیٹرن کو بھی متاثر کرتے ہیں، اور اس تغیّر میں کسی اٹل حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مشکل ہے، پھر بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح ایک سمندر پیہم طوفانوں کی زد میں رہنے کے باوجود اپنے ہی ظرف میں رہ جاتا ہے۔ اسی طرح انسانی زندگی بھی ہر قسم کے تغیّرات اور ارتقا سے دوچار ہونے کے باوصف زندگی ہی رہ جاتی ہے۔ جہاں ہماری ایک سماجی اور تاریخی عمر ہے وہاں ہماری ایک عمرِ طبعی بھی ہے جس کے موسم

فطرت کے موسم کی طرح بہ تکرار آتے رہتے ہیں: بچپن، جوانی اور بڑھاپا، زندگی کے یہ موسم کب بدلتے ہیں۔ ان موسموں سے گزرنے کے سامان بدلتے ہیں نہ کہ موسم بذاتِ خود۔ اِسی طرح شیشۂ دل کی مے بدلتی رہتی ہے لیکن اس کی موج کب بدلتی ہے، جذبات کے مدوجزر، بیم و رجا کی متلون کیفیتوں کو لیے ہوئے پیہم اٹھتے ہی رہتے ہیں۔ معلوم نہیں اس جوار بھاٹے کا سبب کیا ہے؟ اس کا مرکزِ تعلق کہاں اور کیوں ہے۔ یہ کچھ معلوم اور کچھ نامعلوم ہے۔ اِس پر قابو پانے کا یہ عمل نہیں کہ فطرت کو دبایا جائے، بلکہ یہ ہے کہ اس کا زیادہ سے زیادہ شعور حاصل کیا جائے۔ کیوں کہ جس طرح روشنی تیرگی کی وحشت کو دُور کرتی ہے اِسی طرح شعور بھی دلِ وحشت زدہ کی تیرگی کو دُور کرتا ہے۔ اگلے وقتوں میں جب کہ شعور کی روشنی زیادہ تیز نہ تھی، جذبات کے ہچکولے سے سکون، استخراجِ جذبہ سے حاصل کیا جاتا۔ یونانی ٹریجیڈی اس کی بہترین صورت تھی۔ لیکن اب وہ کام ادب میں خواہ جذبات سے سکون حاصل کرنے کا ہو یا جذبات پر قابو پانے کا، ایک دوسری تکنیک سے لیا جا رہا ہے۔ آج جذبات کو شعور کی روشنی میں دیکھا اور جانچا جا رہا ہے۔ لیکن ادب کا یہ صرف ایک پہلو ہے۔ اس کا دوسرا پہلو ماضی اور مستقبل کے خواب دیکھنے اور دکھلانے کا بھی ہے۔ چوں کہ مستقبل نادیدہ اور ماضی دیدہ ہوتا اس لیے اگلے وقتوں میں مستقبل کا خواب ہمیشہ ماضی ہی کے آئینے میں دکھلایا گیا ہے، آنے والی بہشتِ ارضی کو کبھی باغِ ارم سے تو کبھی شداد کے باغ سے منسوب کیا گیا ہے۔

یارب بہ جہانیاں دلِ خرم دہ
در دعوے جنت آشتی باہم دہ
شداد پسر نداشت باغش از تست
آں مسکنِ آدم بہ بنی آدم دہ (غالبؔ)

ماضی کا یہ خواب پیچھے کی طرف لوٹنے کا نہیں بلکہ آگے بڑھنے کا ایک حقیقت شناس بہانہ تھا۔ اس کی حقیقت شناسی اس میں مضمر ہے کہ کبھی کبھی انسان تیزرَوی میں اپنی حقیقت کو فراموش بھی کر دیتا ہے۔ وہ تمام تر آیڈیلسٹ ہو جاتا ہے۔ اس وقت ادب انسان کی نفسیات کے ماضی کا آئینہ لیے ہوئے آگے بڑھتا ہے اور شاہراہِ حیات کے تیزرو مسافر کی راہ روک کر یہ کہتا ہے کہ اِک نگاہِ واپسیں کے صدقے اس حقیقت کو بھی دیکھ کہ تو پابندِ ہیولِ گوشت و پوست بھی ہے، کہیں ایسا نہ ہو کہ تو اپنی تیزرَوی میں اسے بھول جائے اور تیرا آدرش ناآشنائے حقیقت رہ کر شرمندۂ تعبیر رہے۔

خوش نصیب ہیں وہ لوگ جو ماضی کے اساطیر کو مزخرافات نہیں بلکہ انسانی نفسیات اور اُس کے ہوش و خرد کی ایک داستان سمجھتے ہیں۔ ہم قوم قبیلوں میں بٹنے سے پہلے انسان ہیں، اور بحیثیت انسان ایک دل اور ایک دماغ رکھتے ہیں۔ دُنیا کا سارا ادب خواہ وہ اساطیری ہو یا غیر اساطیری، ہمارا اپنا ورثہ ہے۔ ہماری اپنی تاریخ ہے۔ آج ایک گلگامش کی حکایت نے بنی اسرائیل کی حکایتوں پر سے کتنے پردے اٹھائے ہیں۔ اسی سے ہم نے حضرت نوح علیہ السلام کی کشتی اور چشمۂ حیواں کا سُراغ پایا ہے جس قدر زیادہ ماضی کے مطالعہ میں وسعت اور گہرائی پیدا ہوتی جا رہی ہے، اسی قدر زیادہ انسان اپنی برادری میں ایک ہوتا جارہا ہے۔ ایک جگہ کا قصّہ دوسری جگہ کے قصّے سے ماخوذ نظر آتا ہے۔ پھر یہ تو دیکھیے، ان کے طریقِ فہم اور ان کی قصّہ گوئی کی تکنیک میں کس قدر یکسانیت ہے۔

ہیرو اپنی دُنیائے سُود و زیاں سے نکل کر عجائبات کی دُنیا کی سیر کرتا ہے۔ اس سیر میں مہیب اور محیّر العقول طاقتوں کا مقابلہ کرتا ہے، اور ان پر فتح پاتا ہے۔ گویا وہ ان کی طاقتوں میں در آتا ہے اور اس طرح نئی طاقتوں سے لیس ہو کر پھر اپنی اسی دُنیائے سُود و زیاں میں لوٹتا ہے تاکہ اس نئی قوّت کے شعور اور مالِ غنیمت کو اپنی برادری کے سب انسانوں میں بانٹ سکے۔[۱]

اس سفر میں کئی بار وہ مثلِ ماہِ کنعاں چاہ میں ڈوبتا یا زندانِ سلیماں میں گرفتار ہوتا ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ سُولی پر چڑھ جاتا ہے لیکن ہر بار کسی نہ کسی تائیدِ غیبی سے ابھرتا ہے اور اپنے گوہرِ مقصود کو پاتا ہے۔ وہ اپنے اس سفر میں کبھی کسی پری پر عاشق ہوتا ہے اور اجنّا کی طاقت سے مقابلہ کرتا ہے تو کبھی کسی مردم زاد کی محبّت میں جن و بشر دونوں کی رقابت مول لیتا ہے۔ لیکن کبھی ایسا نہیں ہوتا کہ وہ اپنے اس سفر سے کامران نہ لوٹے۔ چناں چہ آپ دیکھیں گے کہ داستان کا اختتام کبھی ٹریجیڈی پر نہیں ہوتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ داستان پوری زندگی پر محیط ہوتی ہے۔ وہ نظامِ فطرت کو اضداد کے مجادلے سے صرف پاش پاش ہی نہیں کرتی ہے بلکہ اس کی تکوین بھی کرتی ہے۔ ثانیاً یہ کہ چوں کہ داستانوں میں حقیقت کو داخلی اعتبار سے منقلب دِکھلایا جاتا ہے، اس لیے یہاں بگڑی بھی بن جاتی ہے

---

[۱] اس تکنیک کے تفصیلی مطالعہ کے لیے CAMBELL کی کتاب —— A HERO WITH THOUSANC FACES کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

زندگی برقرار ہے اُمید پہ نہ کہ مایوسی پر۔ داستاں گو اُس سررشتۂ اُمید کو حزن و یاس کے چاکِ گریباں سے باہر نکالتا ہے۔ "چناں نماند و چنیں نیز ہم نخواہد ماند" یہ ہے اُس کا نغمۂ سرمدی۔

قِصّۂ چہار درویش بھی ایک ایسی ہی مختصر داستان ہے، جس کا ہیرو مزدک اور پرامیتھیئس نہیں، حمزہ اور عمر عیّار نہیں، بلکہ درویش ہے، اس کا سفر روحانی ہے۔ وہ مقاماتِ عشق سے گزرتا ہے، اور کبھی اس سفر میں اس قدر بے نیازِ نفس ہو جاتا ہے کہ شہزادۂ نیم روز کے دُکھ میں اپنے عشق کو بھلا دیتا ہے۔ ہم اس داستان کے مختلف قِصّوں پر روشنی آگے کے صفحات میں ڈالیں گے۔ جب کہ ہم اس داستان کے ماخذ پر روشنی ڈال چکے ہوں گے۔ آخر کو داستان جو ٹھہری، کیوں نہ ذرا قِصّے کو طول دے کر آپ کے جذبۂ شوق کو اور زیادہ ملتہب کیا جائے۔

باغ و بہار کا ایک تنقیدی مُطالعہ

باغ و بہار کا ماخذ

اس وقت اُردو نثر میں قصۂ چہار درویش کے تین ترجمے پائے جاتے ہیں۔ سب سے قدیم میر حسین عطا خاں تحسین کا ہے۔ جسے انھوں نے اپنی رنگینیٔ عبارت کے باعث "نو طرزِ مرصّع" کے نام سے مشہور کیا، آزاد کے بیان کے مطابق یہ ترجمہ ۱۷۹۸ء میں کیا گیا، چنانچہ اور لوگ بھی یہی تاریخ نقل کرتے آئے ہیں۔ اب یہ تاریخ غلط بتلائی جاتی ہے۔ گیان چند نے اپنی پی، ایچ، ڈی کی کتاب "اُردو نثر کی داستانیں" میں اس کا سنِ تالیف ۱۷۷۵ء اور ۱۷۸۰ء کے درمیان بتایا ہے۔ اور اس کا ثبوت یہ دیا ہے کہ اس کے دیباچے میں شجاع الدّولہ اور آصف الدّولہ، دونوں ہی کی شان میں قصائد موجود ہیں، اور ایک جگہ مرزا رفیع الدّین سودا کے اشعار کا ذکر اس انداز میں کیا گیا ہے، جیسے کہ وہ اس وقت تک زندہ تھے۔

"چندیں اشعار مرزا سوداؔ صاحب کے کہ دادِ سخن کی دیتے ہیں میرے (تئیں ؟) حسبِ حال اپنے یاد پڑے" بہرحال اب سبھی نے یہ بات مان لی ہے کہ اس کا سنِ تالیف ۱۷۹۸ء نہیں ہے، جیسا کہ آزادؔ نے بتایا ہے، بلکہ اس سے قبل کا ہے۔ یعنی ۱۷۸۱ء سے پہلے کا، جب کہ سوداؔ کا انتقال ہوا۔ اور ۱۷۷۵ء سے بعد کا جب کہ آصف الدّولہ تخت پر بیٹھے ہیں۔

دوسرا ترجمہ میر امّن کا ہے جو باغ و بہار کے تاریخی نام سے مشہور ہے۔ اس سے اس کا سنِ تالیف ۱۲۱۷ ہجری یعنی سن ۱۸۰۲ء نکلتا ہے۔ تیسرا ترجمہ میر محمد عوض زرّیں کا ہے جس کا ایک عجیب قصّہ ہے۔ پہلے زرّیں نے فارسی قصّے کا خلاصہ فارسی زبان ہی میں تیار کیا۔ پھر اپنے مربّی راجہ رام دین کے کہنے سے اپنے اس خلاصے کا نہ کہ فارسی قصّے کا ترجمہ اُردو زبان میں کیا اور اسے "نو طرزِ مرصّع" کے نام سے مشہور کیا اور اس کی تاریخ "باغ و بہار" نکالی۔ لوگوں کا کہنا ہے کہ ان دونوں ناموں کا توارد حسنِ اتفاق کا کرشمہ ہے۔ ورنہ

وہ ایسی غلطی کا ہے کو کرتے کہ تحسین اور میر امن ، دونوں کی کتابوں کے نام سمیٹتے۔ بہر حال یہاں ہم ان کے ترجمے کو نظر انداز کر رہے ہیں ، کیوں کہ وہ ایک خلاصے کا ترجمہ ہے اور بہت ہی مختصر ہے[1] اب صرف دو ترجمے ہمارے سامنے آسکتے ہیں۔ایک تحسین کا " نوطرز مرصع " اور دوسرا میر امن کا " باغ و بہار " جو ۱۸۰۴ء میں پہلی بار کلکتے سے ڈاکٹر جان گل کرسٹ کے مقدمے کے ساتھ شائع ہوا۔ کلکتے والے ایڈیشن کے سرورق پہ عبارت جلی حرفوں میں درج ہے : " باغ و بہار تالیف کیا ہوا میر امن دلی والے کا۔ ماخذ اس کا " نوطرز مرصع " کہ وہ ترجمہ کیا ہوا ہے میر حسین عطا خاں کا ، فارسی قصۂ چہار درویش سے " چناں چہ ڈاکٹر جان گل کرسٹ نے اپنے مقدمے میں بھی اس کے ماخذ کا ذکر کیا ہے ۔ اس کے بعد کسی شخص کو اس امر میں شبہ نہ ہونا چاہیے تھا کہ اس کا ماخذ نوطرز مرصع نہیں ہے ، لیکن بیش تر ہندوستانی مطبعوں نے سرورق پہ عبارت درج کرنی چھوڑ رکھی تھی ، اور اس کی نقل صرف انگلستان کے ایڈیشنوں میں ہوتی رہی تھی ، اس لیے مولوی عبدالحق صاحب کو باغ و بہار کی اشاعت کے وقت یہ ضرورت پیش آئی کہ وہ اس کے ماخذ پر بھی روشنی ڈالیں۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ مولوی صاحب کی نظر سے باغ و بہار کا کوئی ایسا ایڈیشن نہیں گزرا جس پر یہ عبارت درج تھی ، اور نہ انھیں ڈاکٹر جان گل کرسٹ کے مقدمے کے دیکھنے ہی کا موقع ملا ، ورنہ وہ میر امن پر یہ الزام نہ لگاتے کہ وہ " نوطرز مرصع کا ذکر صاف اڑا گئے " اور اپنی کتاب کا ماخذ امیر خسرو کے فارسی قصۂ چہار درویش کو ٹھہرایا ۔ اس پر مولوی عبدالحق صاحب کی بڑی نکتہ چینی کی گئی ۔ حافظ محمود شیرانی مرحوم نے اپنے ایک طویل مضمون " قصۂ چہار درویش " میں وہ عبارت نقل کر کے جس کا کہ ابھی حوالہ دیا گیا ہے ، نہ صرف میر امن کو مولوی عبدالحق صاحب کے الزام سے بری کیا بلکہ میر امن کی اس روایت کو بھی غلط ثابت کیا کہ " یہ قصہ چہار درویش کا ابتدا میں امیر خسرو دہلوی نے اس تقریب سے کہا

---

[1] مگر اس کی عبارت تحسین کی عبارت کے مقابلے میں بہتر ہے ۔ عبارت کا یہ نمونہ ہے : " درویش بولا کہ یہ آوارۂ وطن باشندۂ چین ہے ۔ اس بندۂ بے مقدار کا والد بزرگ وار ملک التجار اور صاحب اقتدار تھا ۔ دولت مند اس سے قرض لاتے اور فقیر روز روزینہ پاتے ۔ دو فرزند رکھتا تھا ۔ یک یہ فقیر دوسری ہمشیر ۔ لیکن کار خیر ہمشیر سے اپنے حین حیات میں فراغت کی اور میری پرورش بہ ناز و نعمت کی ۔ "

کہ حضرت نظام الدین اولیا زری زربخش جو ان کے پیر تھے، ان کی طبیعت ماندہ ہوئی تب مُرشد کے دِل بہلانے کے واسطے امیر خسرو یہ قصّہ ہمیشہ کہتے اور تیمار داری میں حاضر رہتے۔"

انھوں نے میر امّن کی اس روایت کو غلط ثابت کرنے میں جو سب سے بڑی دلیل دی ہے وہ یہ ہے کہ محمد شاہ کے عہد کا ایک شخص حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں، قِصّۂ چہار درویش کے مخطوطے کے دیباچے میں بقلم خود اپنے کو قصّۂ چہار درویش کا ہندی سے فارسی میں مترجم قرار دیتا ہے۔ وہ عبارت یہ ہے:

"بہ تقریبے حکایتے از دل ریشانِ درویشاں و سرگزشتے از سرگزشتگانِ قلندراں بہ زبان ہندی بہ عزِ عرض ہمایوں رسانید و آں حکایت مرغوبِ پسندِ خاطر مشکل پسند بادشاہ فیروزمند آمد۔ بایں کمینہ یعنی حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں فرمانِ فرماں فرمائے دِل وجاں صادر شد کہ آں را از عبارت ہندی بزبان فارسی ترجمہ نماید۔ بربنائے علی ہذا، اطاعت فرمان واجب الاذعان نمودہ آں حکایت را بالسطر بہ زبان عجمی نقل نمودہ۔"

اس مخطوطے کے اختتام پر کاتب کی یہ عبارت درج ہے: "تمت حکایت عجیب وغریب بتاریخ ۱۴ ماہ شوال ۲۰۱۱ سنہ محمد شاہی الراقم عبدالکریم۔

اس مخطوطے کی مزید خصوصیات جو حافظ محمود شیرانی مرحوم نے اپنے مضمون میں دی ہیں، یہ ہیں:

(۱) یہ نسخہ رائج الوقت مطبوعہ نسخۂ فارسی سے جسے احمد شاہ خلف شاہ محمد نے تالیف کیا، حجم میں نصف ہے۔ "اگرچہ محمد علی کا یہ متن مطبوعہ نسخہ کے اکثر مطالب و دیگر خدوخال کو تمام و کمال پیش کرتا ہے لیکن مطبوعہ نسخے کے مقابلے میں بہت ہی مختصر ہے۔"

(۲) اس کی عبارت سادہ اور عاری ہے۔ حسنِ بیان کے بجائے واقعات پر توجہ صَرف کی گئی ہے (یعنی خلاصہ ہے) برخلاف اس کے مطبوعہ نسخے کی زبان میں بڑی شگفتگی و برجستگی ہے۔"

(۳) اس کتاب کا کوئی نام موئلف نے نہیں دیا ہے، اور نہ سرورق کوئی نام لکھا ہوا ہے۔ صرف کاتب اسے حکایت عجیب وغریب کے نام سے یاد کرتا ہے،

لہ سنہ محمد شاہی = ۱۷۳۲ء = ۱۱۴۹ھ

جو کوئی نام نہ ہُوا بلکہ حکایت کی صفت ہوئی۔

اس میں شُبہ نہیں کہ اگر فارسی کے قِصّہٗ چہار درویش کا سب سے قدیم نسخہ بھی ہوتا تو ہم محمد علی کے بیان کے مطابق بالکل خاموش ہو جاتے، کیوں کہ اسے جھُوٹا تو کہنے سے رہے۔ لیکن اب جبکہ آکسفورڈ کی بوڈلین لائبریری میں ایک نسخہ فارسی کے قِصّہٗ چہار درویش کا اس سے پہلے کا برآمد ہو چکا ہے تو پھر ہم محمد علی کے بیان کو بھی جانچنے پر مجبور ہوئے۔ اِس نسخے کی خبر گیان چند نے اپنی کتاب "اردو کی نثری داستانیں" میں دی ہے۔ اس مخطوطے کی سب سے بڑی خصوصیت تو یہ ہے کہ اس کے سرِورق قِصّۂ چہار درویش لکھا ہُوا ہے، اور اسے صرف حکایتِ عجیب و غریب کہہ کر ٹالا نہیں گیا ہے۔ کاتب کی عبارت اختتامِ قِصّہ میں یہ ہے، جس سے کہ اُس کے سنِ تالیف کا پتا چلتا ہے:

"تمام شد نسخہ قِصّۂ چہار درویش بہ وقت دو گھڑی روز یک شنبہ بتاریخ بست و ہفتم شہر شعبان سن ۱۱۴۱ ہجری (۱۷۲۸ء) ۱۰ محمد شاہی در مکتب (دوسرسدھم) بہ عمل نواب مستطاب امارت و ریاست مرتبت شجاع الدّین محمد خاں ناظم صوبہ اوڑیسہ بہ کاتب الحرف جمال الدّین تحریر یافت۔"

اب جب کہ حافظ محمود شیرانی کے مخطوطے کا تقدم زائل ہو چکا ہے، ہم اُن کے مخطوطے کے مولف کے اس بیان پر کیوں کر ایمان لائیں کہ "مَیں نے اسے ہندی عبارت سے فارسی زبان میں سطر بہ سطر ترجمہ کیا" تاوقتیکہ ہمیں اس کا یقین نہ ہو جائے کہ یہ قِصّہ ہندی میں موجود تھا۔ اوّل تو وہ یہ نہیں بتاتا کہ اس نے کس ہندی سے ترجمہ کیا، برج سے، راجستھانی سے، اودھی سے یا کھڑی سے۔ دوم یہ کہ وہ اس قِصّے کا کوئی نام نہیں بتلاتا ہے۔ بہر حال اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ قِصّہ بغیر کسی نام کے ہندی میں رائج تھا تو پھر یہ دیکھنا پڑے گا کہ یہ قِصّہ اپنے ماخذ میں ہندی الاصل ہے یا یہ کہ عربی اور فارسی زبان کے قصّوں سے آیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب حافظ محمود شیرانی مرحوم اس روایت کو مسترد کرتے ہیں کہ یہ محمد شاہی عہد سے پہلے فارسی یا عربی زبان میں موجود تھا، تو پھر یہی ایک پہلو باقی رہ جاتا ہے کہ وہ اپنے ماخذ میں ہندی الاصل ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر گیان چند نے اچھی خاصی تحقیق اور جستجو سے کام لیا ہے اور گو ہم ان کی تحقیق کو حرفِ آخر نہیں مانتے تاہم ان کے نتائج قابلِ غور ہیں۔ وہ قِصّۂ چہار درویش کی مختلف کہانیوں کے ماخذ پر بحث کرتے ہوئے اُس کی پیش تر کہانیاں الف لیلہ، حاتم طائی، گل بکاؤلی، اور

گل صنوبر وغیرہ سے ماخوذ ٹھہراتے ہیں ۔ ان میں سے صرف گل بکاؤلی ہندی الاصل ہے ۔ ورنہ بقیہ دوسرے قصے عجمی الاصل ہیں ۔ اب ذرا اس کی تفصیل سنیے ۔ "چوتھے درویش کی سرگزشت تمام تر بجز اختتام کے الف لیلہ کی کہانی شہزادہ زین الاصنام اور شاہِ جنات سے ماخوذ ہے ۔ تیسرے درویش کی سیر میں داروغہ بہزاد خاں کا قصہ الف لیلہ کی قمر الزماں کی کہانی سے ماخوذ ہے آذر بائیجانی جوان کی سرگزشت ' جسے خواجہ سگ پرست بیان کرتا ہے ، سندباد جہازی کے چوتھے سفر سے ملتی جلتی ہے ۔ خواجہ سگ پرست کے بے وفا بھائیوں کا نقش اوّل الف لیلہ کی کہانی " سوداگر اور جن " میں ملتا ہے ۔ رومیوں کو کُتے کا جھوٹا کھلانے کی سزا گل وصنوبر میں بھی ملتی ہے ۔ جوگی اور کنکھجورے کے علاج کا واقعہ جالینوس اور اس کے شاگرد بقراط کے بارے میں بھی بیان کیا جاتا ہے ۔" اب تک جتنے بھی ماخذ پیش کیے گئے ہیں ' ان میں سے کوئی بھی ہندی الاصل نہیں ہے ۔ صرف شہزادی بصرہ کی ایک کہانی ایسی ہے جس کا ماخذ ہندی اور فارسی دونوں زبانوں میں ملتا ہے ۔ " اگر ایک طرف جینیوں کے کتھاکوشن میں مدن منجری کی کہانی اس سے ملتی جلتی ہے تو دوسری طرف حاتم طائی کے قصے میں حسن بانو کی سرگزشت بھی اس سے ملتی جلتی ہے ۔" اس جزوی مماثلت کی بنا پر یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ قصہ چہار درویش کی کہانیاں اپنے ماخذ میں ہندی الاصل ہیں ' اور نہ ہندی زبان اور ادب کی تاریخ میں اس قصے کا کہیں سُراغ ملتا ہے ۔ ایسی صورت میں محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں کا یہ بیان سخت مشتبہ ہے کہ " میں نے ہندی عبارت سے اس کا ترجمہ سطر بہ سطر عجمی زبان میں کیا ۔"

اب اس سلسلے کے اور دوسرے دلائل پر غور کیجیے ۔ اگر حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں جو محمد شاہی عہد میں تھا ۔ اس قصے کا فارسی میں مترجم ہوتا تو میر امن جو محمد شاہی عہد میں پیدا ہوئے اور جو دِلّی سے ۱۷۶۱ء میں جلاوطن ہوئے ، اس کی تصنیف سے ضرور آشنا ہوتے جو ۱۷۳۳ء میں مرقوم ہوئی ۔ اور اگر وہ اس کی تصنیف سے واقف نہ ہوتے تو کم از کم اس کے نام سے تو ضرور ہی واقف ہوتے ، اور اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ ان دونوں میں سے کوئی بھی ضروری نہیں ہے تو پھر وہ فورٹ ولیم کالج کے کسی استاد سے تو پوچھ ہی سکتے تھے ۔ وہاں تو ایک درجن حضرات دہلوی میر امن سے عمر میں بڑے اور چھوٹے ، دونوں ہی موجود تھے ۔ قصہ چہار درویش کا مصنف حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں دہلوی محمد شاہی عہد کا ہو اور ان دِلّی والوں کو اس کے نام اور کام کا بالکل علم نہ ہو جنھوں نے دِلّی کی گلیاں ابدالی کے حملے کے وقت چھوڑیں ۔ یہ کچھ قرین قیاس

معلوم نہیں ہوتا ہے۔ ہمیں اس سے انکار نہیں ہے کہ محمد علی نے اس قصّے کا خلاصہ فارسی میں لکھا۔ انکار تو اس بات سے ہے کہ ہم اسے فارسی قصّۂ چہار درویش کا پہلا مصنّف نہیں مانتے ہیں، کیوں کہ اوّل تو ایک مخطوطہ اس کے نسخے سے پہلے کا موجود ہے۔ ثانیاً یہ کہ جب اس نے اس قصّے کو ہندی زبان سے سطر بہ سطر ترجمہ کیا تو معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یہ قصّہ بہت پہلے سے رائج تھا[1] ایسی صورت میں اگر میرامّن نے اسے امیر خسروؔ سے منسوب کیا تو اس میں ان کی جدّت طبع کو دخل نہ تھا، بلکہ ایک مقبولِ عام روایت کو نقل کیا۔ اب سوال یہ ہے کہ کیا میر امّن سے پہلے بھی کسی نے اس قصّے کو امیر خسروؔ سے منسوب کیا ہے؟ جہاں تک میرے علم اور مطالعے کا تعلّق ہے، اس کا ذکر باغ و بہار کے دیباچے سے پہلے کسی اور کے قصّۂ چہار درویش میں نہیں ملتا ہے۔ نہ تو اس روایت کا ذکر عطا خاں تحسین کرتے ہیں اور نہ زریںؔ۔ رہ گیا حافظ محمودؔ شیرانی مرحوم کا یہ بیان کہ میر امّن نے یہ روایت فارسی کے مطبوعہ نسخے مؤلفہ میر احمد شاہ خلف محمد شاہ کے دیباچے سے نقل کی ہے صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ میر احمد شاہ خلف محمد شاہ نے فارسی کا نسخہ، باغ و بہار کی اشاعت کے بعد تالیف کیا ہے۔ اور اپنے دیباچے میں میر امّن کے اردو ترجمے کا ذکر کیا ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ حافظ محمودؔ شیرانی مرحوم کے سامنے احمد شاہ کا مؤلفہ وہ مطبوعہ نسخہ نہ تھا جس میں کہ اس کا دیباچہ بھی شامل ہے۔ میں وہ متعلقہ عبارت قارئین کے استفادے کے لیے نقل کر رہا ہوں۔

"چند نسخۂ قلمی بہم رسانیدند اما بسبب اندراس و کہنگی یک نسخہ از آنہا سالم و صحیح نہ برآمد۔ یکے دو جُزو از سر ندارد و دیگرے از پا، غرضیکہ ہمہ بوسیدہ و کرم خوردہ پس بکمال محنت و جاں فشانی باہم ارتباط دادہ و اجزائے از ہم پاشیدہ خلط نمودہ و از نسخۂ اردو ترجمہ میر امّن دہلوی نیز مقابلہ کردہ۔"

یہ میر احمد شاہ خلف محمد شاہ بھی حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں کا کوئی ذکر نہیں کرتا ہے۔ صرف سر ولیم اوسلے نے اپنی فہرست میں قصّۂ چہار درویش کا مصنّف معصوم علی خاں کو بتلایا ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ حافظ محمودؔ شیرانی مرحوم نے اسی اوسلے کی فہرست سے تقویت حاصل کرتے ہوئے معصوم علی خاں کے اس بیان کو صحیح سمجھا کہ "مَیں نے ہندی زبان سے سطر بہ سطر اس کا ترجمہ عجمی زبان میں کیا۔" اور اس کے

---

[1] اگر اسے کسی نے ہندی میں سُنایا تو اس سے یہ کب ثابت ہوتا ہے کہ وہ فارسی میں رائج نہیں تھا۔ مؤلف۔

بیان کی صحت کو جانچنے کی کوشش نہیں کی۔ یہاں پر مَیں یہ بھی عرض کر دینا ضروری سمجھتا ہُوں کہ ہمیں اس پر کوئی اصرار نہیں ہے کہ میر امّن نے جو یہ لکھا ہے کہ اسے امیر خسرو نے کہا، اسے درست سمجھا جائے۔ کیوں کہ اب تک فارسی کے جتنے نسخے ملے ہیں ان کا اسلوب امیر خسرو کے اسلوب سے نہیں ملتا ہے اور نہ تاریخ کی کوئی کتاب اس بات کا حوالہ دیتی ہے کہ اس نام کا کوئی قصہ امیر خسرو نے تصنیف کیا ہے۔ ہم تو صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ یہ قصہ محمد شاہی عہد سے پہلے سے مشہور تھا۔ اور کیا عجب جو اس حکایت کے ساتھ مشہور رہا ہو کہ اسے امیر خسرو نے اپنے پیر و مُرشد نظام الدین اولیا کی تیمارداری میں کہا۔ کیوں کہ اس قِسم کی نسبتیں داستانوں کی، کسی بادشاہ یا ولی اللہ سے بالعموم دے دی جایا کرتی تھیں۔ بختیار نامے کے سبب تالیف میں بھی ایک ایسی ہی حکایت لکھی ہُوئی ہے:

"شاہزادۂ بختیار یکے ازاں قصہ ہا را برائے استخلاص خود طرح و نقل کردہ و از مرگ رہائی یافتہ و خوش بخت گردیدہ است۔"

اِس قِسم کی نسبتوں کو تاریخی حقیقت پر محمول نہ کرنا چاہیے۔ داستان کی ساکھ بٹھانے اور اس کی برکت جتانے کا یہ ایک انداز تھا، جیسے ہمارے اطبا سرِ نسخہ ہوالشافی لکھ دیا کرتے ہیں۔ میر امّن جیسا اپنے بزرگوں سے سنتے آئے تھے، ویسا انھوں نے لکھ دیا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اگر اس کا مصنّف معصوم علی خاں ہوتا تو وہ بے شک یہ بات نہ لکھتے۔ اور اسی کا نام لکھتے۔ لیکن وہ حکیم مغفور کب اس کا مصنّف تھا۔ اگر اس کے بیان کو صحیح سمجھا جائے تو زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے طور پر اس قصّے کو فارسی میں ترجمہ کرنے والوں میں سے تھا اور اُس نے یہ قصہ کسی ہندی قصّے سے ترجمہ کیا ہو۔

اس سلسلے میں یہ حکایت بھی نقل کرنے کے لایق ہے کہ مصحفی قصۂ چہار درویش کا مصنّف حاجی ربیع العجب کو ٹھہراتے ہیں۔ وہ اپنے تذکرے "عقدِ ثریا" میں لکھتے ہیں کہ "بدیع العصر حاجی ربیع العجب نے ایک بارِ شتر کتابیں تصنیف کی تھیں۔ ان میں قصۂ چہار درویش بھی تھا۔ یہ سب چوری چلی گئیں۔"

میر امّن

ارباب نثر اردو کے مصنّف مولوی سید محمد صاحب اور داستان تاریخ نثر اردو کے مصنّف مولانا حسن قادری، دونوں یہ لکھتے ہیں کہ میر امّن کا نام میر امان تھا اور امّن تخلص تھا۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی یہ نہیں بتلاتا کہ اس نام اور تخلص کا پتا انھیں کہاں سے چلا۔ بس یہ لکھ دیتے ہیں کہ بیان کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس ان کی اپنی تحریروں سے یہ پتا

چلتا ہے کہ ان کا نام امنؔ اور تخلص لطفؔ تھا۔

یہ تو آپ جانتے ہی ہیں کہ اُردو شعرا کے سارے تذکرے میر امنؔ کے ذکر میں خاموش ہیں اور بجا طور پر خاموش ہیں۔ کیوں کہ میر امنؔ نہ تو شاعر تھے اور نہ شاعر کے بھائی کہ ان کا ذکر کیا جاتا۔ وہ تو صرف ایک تُک بند تھے۔ "اگرچہ فکر، سخن کہنے کی ساری عمر نہیں کی۔ ہاں مگر خود بخود جو کوئی مضمون دل میں آیا تو اسے باندھ ڈالا۔ نہ کسی کا استاد نہ کسی کا شاگرد۔

نہ شاعر ہوں میں اور نہ شاعر کا بھائی

فقط میں نے کی، اپنی طبع آزمائی" (دیباچہ گنج خوبی)

ایک ایسے شخص کے بارے میں جو صرف تُک بند تھا، یہ کہنا کہ وہ امنؔ اور لطفؔ، دونوں تخلص کرتے تھے، انھیں زبردستی شاعر بنانے کے مترادف ہے۔ پھر بھی اس کا امکان پایا جاتا ہے کہ جس طرح دُنیا کے بہت سے تُک بند اپنا تخلص اختیار کرتے ہیں اس طرح وہ بھی تخلص کر سکتے تھے۔ چناں چہ جب اس نقطۂ نظر سے ہم ان کے اشعار پر نظر ڈالتے ہیں تو ایک جگہ باغ و بہار میں لطفؔ کے تخلص کا یقین ہوتا ہے۔

تُو کونین میں لُطف پر لُطف رکھ

خدایا بحقِ رسُول کبار

میر امنؔ کا خاندان بقول ان کے ہمایوں کے عہد سے لے کر شاہ عالم گیر ثانی کے عہد تک منصب دار قدیمی اور خانہ زاد موروثی میں شمار کیا جاتا اور یہ لقب ان کے خاندان کا بادشاہی دفتر میں درج تھا۔ اس افتخارِ خاندان کے اظہار کے بعد وہ لکھتے ہیں کہ:

"جب ایسے گھر کی کہ سارے گھر اس گھر کے سبب آباد تھے، یہ نوبت پہنچی کہ ظاہر ہے عیاں را چہ بیاں (یہ اشارہ صاف اس زمانے کے مغل بادشاہ کی طرف ہے کیوں کہ سارے گھر اسی ایک گھر کے سبب سے آباد تھے) تب سورج مل جاٹ نے جاگیر کو ضبط کیا اور احمد شاہ درانی نے (مراد ابدالی سے ہے۔ میرؔ نے بھی ذکرِ میر میں احمد شاہ ابدالی کو درانی ہی لکھا ہے) گھر بار تاراج کیا۔ ایسی ایسی تباہی کھا کر (جاگیر کے ضبط ہونے اور گھر بار تاراج ہونے کے بعد) وِلّی شہر سے کہ جنم بھوم میرا ہے اور انول نال وہیں گڑا ہے، جلا وطن ہُوا (صیغہ واحد متکلم ہے) اور ایسا جہاز کہ ناخدا بادشاہ تھا، غارت ہُوا۔ (یہ اشارہ مغلیہ عہد کے خاتمہ کی طرف ہے۔ شاہ عالم گیر ثانی کی موت کے بعد دِلی کا تخت مغلیہ تاج کی جلوہ افگنی سے تقریباً بارہ سال تک محروم رہا) میں بے کسی کے سمندر میں غوطے

کھاتے لگا۔ کتنے برس بلدۂ عظیم آباد میں دم لیا۔"

اب ان جملوں کے ساتھ اختتامِ دیباچے کے بھی چند جملے ملاحظہ کیجیے: "جب احمد شاہ ابدالی کابل سے آیا اور شہر کو لٹوایا، شاہ عالم پورب کی طرف تھے۔ کوئی وارث اور مالک ملک کا نہ رہا۔ شہر بے سر ہو گیا۔ سچ ہے پادشاہت کے اقبال سے شہر کی رونق تھی ایکبارگی تباہی پڑی۔ رئیس وہاں کے میں کہیں تم کہیں، ہو کر جہاں جس کے سینگ سمائے وہاں نکل گئے۔"

جہاں تک دِلّی سے ان کے جلا وطن ہونے کا تعلق ہے۔ یہ دونوں عبارتیں صاف اس چیز کی طرف اشارہ کر رہی ہیں کہ وہ ۱۷۶۱ء میں جلا وطن ہوئے جب کہ احمد شاہ ابدالی نے دلی کو ایسا لٹوایا کہ لوگ نادر شاہ درانی کی غارت گری کو بھی بھول گئے۔ میر تقی میر ذکرِ میر میں اس کی غارت گری اور رؤسا کے تتر بتر ہونے کا احوال ان الفاظ میں لکھتے ہیں۔" ایک عالم خاک و خون میں مل گیا۔ تین دن اور تین رات تک یہ ظلم جاری رہا۔ درانیوں نے کھانے پینے کی کوئی چیز نہ چھوڑی۔ انھوں نے چھتیں اور دیواریں توڑ ڈالیں اور لوگوں کے سینے زخمی کر دیے۔ اعیانِ سلطنت فقیر ہو گئے۔ وزیر و شریف عریاں، کتخدایاں بے خانماں، ان میں سے اکثر مصیبت میں گرفتار کوچہ و بازار میں رسوا تھے۔ نئی دہلی شاہ جہاں آباد خاک کے برابر ہو گئی۔ اس کے بعد یہ بے رحم پرانی دلی کی طرف متوجہ ہوئے اور افغانوں نے بے شمار لوگوں کو ہلاک کر ڈالا۔ سات آٹھ دن تک یہی ہنگامہ گرم رہا۔ کسی کے گھر پہننے کے کپڑے اور ایک دن کے کھانے کا سامان نہ رہا۔ مردوں کے سر پہ ٹوپی اور عورتوں کے سر پہ دوپٹہ تک نہیں تھا۔ ظالم لوگوں نے غلّہ چھین لیا اور غریبوں کے ہاتھ قیمتاً فروخت کیا۔ مصیبتوں کی فریاد آسمان تک پہنچی اور ابدالی کے کان پر جوں تک نہ رینگی۔ بہت سے لوگ دِلّی چھوڑ کر لکھنؤ چلے گئے اور وہاں مر گئے۔"

یہ واقعہ ۱۷۶۱ء کا ہے جب کہ شاہ عالم ثانی پورب میں تھا اور دِلّی کا تخت پادشاہت سے خالی تھا۔ کیوں کہ عالم گیر ثانی کو ۱۷۵۹ء میں قتل کیا جا چکا تھا اور عماد الملک کا نامزد کیا ہوا پادشاہ شاہ جہاں ثانی صرف سال بھر یعنی ۳۰ نومبر ۱۷۵۹ء سے لے کر ۱۰ اکتوبر ۱۷۶۰ء تک بادشاہ رہا۔ اس کے بعد یہ تخت تقریباً بارہ سال کے لیے اس وقت تک خالی رہا جب تک شاہ عالم ثانی پورب سے بلائے نہیں گئے اور انھیں تخت پر بٹھایا نہیں گیا۔

جہاں تک سورج مل جاٹ کے جاگیر ضبط کرنے کا تعلق ہے وہ واقعہ بھی ۱۷۶۱ء سے کچھ پہلے ہی کا ہے۔ سورج مل جاٹ نے ۱۲ر جون ۱۷۶۱ء کو اکبر آباد پر قبضہ کیا۔ لیکن اس تاریخ سے کچھ دنوں پہلے ہی "اس نے اکبر آباد کے اکثر محلّات پر قبضہ کر لیا تھا۔" (ذکرِ میر)

یہ ساری شہادتیں اس بات کو کُلّی طور پر ثابت کرتی ہیں کہ میر امّن ۱۷۶۱ء میں دِلّی سے جلاوطن ہوئے۔ اب یہ دیکھنا ہے، وہ عظیم آباد میں کتنے دِنوں تک رہے اور وہاں سے اشرف البلاد کلکتے میں کب آئے۔ "اور اس کے بعد کتنے برس بلدۂ عظیم آباد میں دم لیا۔ کچھ بنی، کچھ بگڑی۔ آخر وہاں سے بھی پاؤں اُکھڑے، روزگار نے موافقت نہ کی۔ عیال و اطفال کو چھوڑ کر (اس سے پہلے عیال و اطفال کا ذکر نہیں آتا ہے) تن تنہا کشتی پر سوار ہو کر، اشرف البلاد کلکتے میں آب و دانہ کے زور سے آ پہنچا۔ چندے بے روزگار گزرے۔ اتفاقاً نواب دلاور جنگ نے بُلوا کر اپنے چھوٹے بھائی میر محمد کاظم خاں کی اتالیقی کے واسطے مقرر کیا۔ قریب دو سال کے وہاں رہنا ہُوا۔ لیکن نباہ نہ دیکھا، تب منشی بہادر علی جی کے وسیلے سے حضور تک جان گل کرسٹ دام اقبالہ، کے رسائی ہُوئی۔"

منشی بہادر علی جی حسینی کا تقرر فورٹ ولیم کالج میں بہ حیثیت صدر شعبۂ ہندی کے ۱۸۰۱ء کے ستمبر میں ہُوا۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ ان کے تقرر کے ایک ہی آدھ مہینے کے بعد میر امّن کا بھی تقرر ہُوا ہے۔ کیوں کہ وہ باغ و بہار کی تالیف کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ "جب حساب کیا تو بارہ سو پندرہ ہجری کے آخر سال (۱۸۰۱ء) میں لکھنا شروع کیا تھا اور باعث عدم فرصت کے بارہ سے سترہ ھ کے ابتدا میں انجام ہُوئی۔" اس کے یہ معنی ہُوئے کہ وہ کلکتے میں ۱۷۹۸ء میں پہنچے ہیں، جہاں دو سال میر محمد کاظم خاں کی اتالیقی کی خدمت انجام دینے کے بعد فورٹ ولیم کالج میں ملازمت اختیار کی۔ اس سے پہلے یعنی ۱۷۶۱ء سے لے کر ۱۷۹۷ء تک وہ یا تو مسلسل عظیم آباد میں رہے، یا پھر عظیم آباد پہنچنے سے پہلے ایک آدھ سال تک ادھر اُدھر بھی بھٹکتے رہے ہیں۔ اب یہ دیکھیے کہ باغ و بہار کی تالیف کے موقع پر میر امّن کی عمر طبعی کیا ہے۔ مَیں نے عمرِ طبعی کا ذکر کیا ہے جیسے عناصر کے اعتدال و اضمحلال سے پہچانا جاتا ہے نہ کہ سِن و سال سے۔

"ہمارے طالع کی مدد سے ایسے جواں مرد (جان گل کرسٹ) کا دامن ہاتھ لگا ہے۔ چاہیے کہ دن کچھ بھلے آویں۔ نہیں تو یہ بھی غنیمت ہے کہ ایک ٹکڑا کھا کر پاؤں پھیلا کر سو رہتا ہُوں۔ اور گھر میں دس آدمی چھوٹے بڑے پرورش پا کر دُعا اس قدر دان کو کرتے

ہیں۔[1]

اسی کے ساتھ اختتامِ کتاب کا قطعہ بھی ملاحظہ فرمائیے۔

میں اس کے سوا چاہتا کچھ نہیں　　یہی ہے دُعا میری اے کردگار
تری یاد میں میں رہوں دَم بدم　　کٹے اس طرح میرا لیل و نہار
نہ پُرسش کی سختی ہو مجھ پر کبھی　　نہ شبِ گور کی اور نہ روزِ شمار
تو کونین میں لُطف پر لُطف رکھ
خدایا بحق رسُول کبار

ان دونوں اقتباسات کے آئینے میں ایک بُوڑھا کھوسٹ آدمی گور میں پاؤں ڈالے روزِ شمار کی پرسش اور شبِ گور کی سختی سے گھبرایا ہُوا اللہ اللہ کرتا ہُوا دکھائی دیتا ہے اور ایک ٹکڑا کھا کے پاؤں پھیلا کر سو رہنے کو غنیمت جانتا ہے۔ اس کے بعد انھوں نے ملا حسین الواعظ کاشفی کی کتاب اخلاق محسنی کا ترجمہ بھی "گنجِ خوبی" کے نام سے کیا جو کہ ایک مختصر سی کتاب ہے[2] چناں چہ وہ گنج خوبی کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ "سن ایک ہزار دو سو سترہ ہجری میں مطابق اٹھارہ سو دو عیسوی کے باغ و بہار کو تمام کر کے اس کو لکھنا شروع کیا" اور یہ تو وہ آپ کو بتا ہی چکے ہیں کہ ۱۸۰۲ء کے شروع میں انھوں نے باغ و بہار کو مکمل کر دیا تھا۔ اس کے بعد کی ان کی مشغولیت کا علم نہیں۔ ڈاکٹر عبیدہ بیگم نے مکتشی ساگر دار شتے کی ہندی تصنیف "فورٹ ولیم کالج" (الہ آباد یونی ورسٹی) کے حوالے سے لکھا ہے کہ میر امّن کالج کی خدمات سے ۴ جون ۱۸۰۶ء کو مستعفی ہوئے[3] اس کے یہ معنی ہوئے کہ ان کا انتقال ۱۸۰۶ء کے بعد کسی زمانے میں ہوا۔ وہ محمد شاہی عہد کے کسی سال میں پیدا ہوئے ہوں گے جو ۱۷۲۰ء سے لے کر ۱۷۴۸ء تک کا ہے یہ بالکل ہی قریبِ قیاس معلوم ہوتا ہے[4] اس کا ایک داخلی ثبوت یہ بھی ہے کہ انھوں نے جس دِلّی کی معاشرت کی تصویر

---

[1] ـــــ میر امّن کثیر العیال تھے "واسطے پرورشِ اطفال کے اس کثیر العیال نے ...." (دیباچہ گنج خوبی)
[2] ـــــ گنج خوبی مطبوعہ احمدی پریس (ہگلی) ۱۸۴۷ء۔
[3] ـــــ فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات"۔ نصرت پبلشرز، لکھنؤ۔ ص ۱۳۱

[4] ـــــ محمد حسین آزاد نے بھی انھیں اپنے مضمون "شہرتِ عام بقائے دوام" میں محمد شاہی عہد کا بتایا ہے:

باغ و بہار میں کھینچی ہے وہ محمد شاہی عہد کے دَورِ فراغت کی معلوم ہوتی ہے کہ پھر وہ زمانہ لوٹ کر نہیں آیا اور تاوقتیکہ انھوں نے وہ زمانہ دیکھا نہ ہو، وہ اس کی تصویر ایسی چابکدستی سے کیوں کر کھینچ سکتے تھے۔ اسی عہدِ فراغت کی تصویر تاجروں کی خوش حالی اور ضیافتوں کے اہتمام میں ملتی ہے جہاں سے نوشی اور گانا بجانا آدابِ مجلس میں شامل تھا۔

میر امّن کے ترجمے کی نوعیت اور اہمیت

قبل اس کے کہ ہم باغ و بہار کا تنقیدی مطالعہ کریں، یعنی اسے ایک داستان کی حیثیت سے بھی جانچیں، نہ کہ صرف زبان و بیان کے اعتبار سے۔ ہمیں اس کے ترجمے کی نوعیت کو سمجھ لینا چاہیے۔ کیوں کہ یہ اعتراض اٹھایا جا سکتا ہے کہ اگر یہ صرف ایک ترجمہ ہے تو پھر اسے صرف ترجمے ہی کی حیثیت سے کیوں نہ دیکھا جائے۔

میر امّن کا ترجمہ نقل بھی ہے اور اصل بھی۔ نقل اس معنی میں ہے کہ انھوں نے قصۂ چہار درویش کے بنیادی خدوخال میں جو " نوطرزِ مرصّع " میں پائے جاتے ہیں، کوئی تبدیلی نہیں کی ہے اور اصل اس معنی میں ہے کہ " باغ و بہار " کسی ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمہ نہیں ہے، اور نہ یہ کسی ترجمے کی اصلاح یافتہ صورت ہے، بلکہ اپنا ایک آزاد وجود رکھتا ہے۔ میر امّن نے " نوطرزِ مرصّع " کے مطالب کو ذہن میں رکھ کر اسے " اپنے محاورے " اور " ہندوستانی گفتگو " میں اس طرح بیان کیا ہے کہ اس سے قصّے کے قالب میں ایک نئی جان آگئی ہے۔ بات یہ ہے کہ کردار کی تخلیق میں مکالمے کو بڑا دخل ہوتا ہے اور چوں کہ اس کتاب میں مختلف کرداروں سے گفتگو میر امّن نے اُن کی اپنی زبان میں کرائی ہے اس لیے یہ کتاب بہت کچھ طبع زاد ہو گئی ہے۔ چناں چہ اسی پہلو کو مدِنظر رکھتے ہوئے جان گل کرسٹ نے ان کی خدمت میں یہ خراجِ تحسین پیش کیا۔ " اس میں کلاسیکی پاکیزگی ایسی ہے کہ اس پر بڑی حد تک طبع زاد ہونے کا گمان ہوتا ہے۔"

اس کتاب کی تو خیر نوعیت ہی مختلف ہے، جہاں میر امّن نے فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا ہے، وہاں بھی ان کے ترجمے کی نوعیت عام مترجموں کے ترجموں سے مختلف ہے۔ گنج خوبی سے ایک چھوٹا سا اقتباس ملاحظہ کیجیے: " کہتے ہیں کہ ایک بزرگ نے جب اپنی زندگی کی امانت اجل کے فرشتے کو سونپی اور اسباب اپنی ہستی کا اس سرائے فانی سے منزلِ باقی میں پہنچایا، کسو شخص نے انھیں خواب میں دیکھا اور پوچھا۔ کہو مرنے کے بعد تم پر کیا کیا واردات گزری اور اب کیا حال ہے؟ جواب دیا کہ ایک مُدت تئیں

عذاب کے عقاب کے پنجے میں اور سختی کے شاہین کے چنگل میں گرفتار تھا۔ ایک بارگی کریم کے کرم سے ان حالات سے چھٹکارا ہُوا اور سارے گناہ معاف ہوگئے۔"

وہ اپنے اس ترجمے کی نوعیت پر اسی کتاب کے دیباچے میں خود بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ "لیکن فقط فارسی کے ہُوبہُو معنی کہنے میں کچھ لطف اور مزہ نہ دیکھا اس لیے اس کا مطلب لے کر اپنے محاورے میں سارا احوال بیان کیا اور جس طرح شیخ سعدی شیرازی کی گلستان بہ سبب (لچ؟) فارسی کے مکتب میں پہلے کام آتی ہے ویسے ہی میں نے بھی اُردوئے معلیٰ کی زبان کو بے پیچ و رکاوٹ جیسے بادشاہ سے لے کر اُمراؤ اور اُس کے ملازم بولتے ہیں بولا۔ اگر نہ عربی و فارسی کی لغتیں اصطلاحیں چاہتا تو بہت سی بھر دیتا لیکن یہ زبان کچھ کیفیت نہ پاتی بلکہ آمیزش پاکر کچھ زبان اور کی ہو جاتی۔"

اس سے کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ جب وہ فارسی سے ترجمہ کرنے میں اس قدر آزادی کو دخل دیتے تھے تو پھر "طرز مرصع" کے مطلب کو جو اُردو زبان میں ہے، اپنے محاورے میں بیان کرنے میں کس قدر آزادی برتی ہوگی۔

اب سوال یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں جب کہ اُردو نثر کو کسی نے منھ نہیں لگایا تھا اور فارسی نثر کی مسجع اور مقفّیٰ عبارت کا اسلوب عام طور پر ذہنوں پر چھایا ہُوا تھا۔ میر امّن نے اس قدر سہل اور سادہ اسلوب کیوں کر نکالا جب کہ اس کا کوئی نمونہ ان کے سامنے موجود نہ تھا[۱]۔ ایک جواب تو یہ ہے جو کہ عام طور پر دیا جاتا ہے کہ اس میں فورٹ ولیم کالج کی ضروریات کو دخل تھا۔ انگریز افسروں کو ایسی ہندوستانی سیکھنی تھی جس سے انھیں خاص و عام کی گفتگو سمجھنے اور ان سے گفتگو کرنے میں آسانی ہو لیکن یہ جواب کافی نہیں ہے گو کہ یہ فیکٹر اس میں شامل ہے۔ باغ و بہار کوئی ہندوستانی بول چال کی کتاب نہیں ہے کہ اسے اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے۔ اس کام کے لیے تو وہاں کے انگریز اساتذہ نے متعدد کتابیں خود لکھی ہیں۔ میر امّن یا فورٹ ولیم کالج کے دُوسرے

---

[۱] — باغ و بہار سے غالباً چند سال پہلے کی ایک داستان "شاہ شجاع الشمس" شاہ عالم ثانی کی تصنیف کی ہُوئی پنجاب یونی ورسٹی کی لائبریری میں موجود ہے۔ مولوی ذکاءاللہ تاریخ ہند جلد نہم میں لکھتے ہیں کہ اس کی عبارت میر امّن کی عبارت کی طرح سہل اور سادہ ہے۔ چوں کہ مجھے اس کتاب کے دیکھنے کا موقع نہیں ملا ہے اس لیے اسے زیر بحث لانا مناسب نہیں سمجھا۔ (۱۹۵۷ء)

ہندوستانی اساتذہ کو اسامی اس بات کی نہیں ملی تھی کہ وہ انگریز افسروں کو ہندوستانی بول چال سکھائیں یا ہندوستانی بول چال کی کتابیں لکھیں۔ ان کا انتخاب نہ تو اس غرض سے کیا گیا تھا اور نہ ان کے ذمے یہ خدمت تھی۔ ان کا کام تو یورپی طلبا کو مشرق کے ادب سے رُوشناس کرانے اور ہندوستانی زبان کی خوبیوں اور لطافتوں سے متعارف کرانے کا تھا۔ چوں کہ بدقسمتی سے اُردو نثر کا کوئی سرمایہ نہ تھا اس لیے ان کا ایک کام یہ بھی تھا کہ وہ ہندوستانی زبان میں معیاری نثر کا نمونہ پیش کریں۔ اور چوں کہ یہ کام جلد تر اور بدرجۂ احسن صرف فارسی کتابوں کے ترجموں کے ذریعے ہی انجام پا سکتا تھا اس لیے انھیں اس کام پر مامور کیا گیا۔ یہاں جو بات ذہن نشین کرنے کی ہے۔ وہ یہ کہ ان کا کام ترجمہ کرنا نہیں تھا بلکہ ہندوستانی نثر کا معیاری نمونہ پیش کرنا تھا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس نثر کے معیار کو متعین کرنے میں ان ہندوستانی علما کے مذاق کو اتنا دخل نہ تھا جتنا کہ کالج کے انگریز اساتذہ کے مذاق کو۔ وہیں سے ہمارے ادب کی تاریخ ایک نیا موڑ اختیار کرتی ہے جو ہرچند کہ خارجی اسباب کے باعث تھا لیکن اس نے ایسا زبردست انقلاب پیدا کیا کہ بالآخر وہی سادگی یا نیچرلزم، جب ہمیں ہوش آیا سرسیّد اور حالی کے زمانے میں، ہمارے جدید ادب کی سنگِ بنیاد ٹھہری۔ ڈاکٹر جان گل کرسٹ ہوں یا ٹامس روبک اور جوزف ٹیلر، یہ تینوں ہی فورٹ ولیم کالج کے سربرآوردہ اساتذہ انگلستان کی تحریکِ افادیت (UTILITARIANISM) اور ایڈیسن اور گولڈ اسمتھ کی تحریکِ نیچریت سے متاثر تھے۔ وہ اردو نثر کو انھی دونوں تحریکوں کی صفات کے آئینے میں دیکھنا چاہتے تھے۔ جہاں افادیت کے تحت وہ بے کار الفاظ کے طومار سے نفرت کرتے، وہاں نیچرلزم کے تحت سادگی، صفائی بیان اور پاکیزگیٔ زبان کو پسند کرتے۔ اس موقع پر مجھے گارساں دتاسی کا ایک جملہ باغ و بہار کی خوبی سے متعلق یاد پڑ رہا ہے، اس سے ان نکات پر بھرپور روشنی پڑتی ہے۔ "حضرات! اس کتاب میں آپ اس زبان کا مطالعہ کریں گے جو ہندوستانی کہلاتی ہے اور اس میں آپ ان الفاظ کو نہیں پڑھیں گے جن کا کوئی مفہوم نہیں۔ آپ اس کے علاوہ ایک اور بات بھی پائیں گے۔ وہ یہ ہے کہ اس کے الفاظ خیالات کی نیابت کرتے ہیں" اور وہی شخص فورٹ ولیم کالج کے افسانوی ادب کے ترجموں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ "ان ترجموں کو اگر ذرا غور سے دیکھنے کی زحمت گوارا کی جائے تو معلوم ہو جائے گا کہ ترجمہ تو کیا، انھوں نے تقلید بھی نہیں کی۔ وہ بالکل جُدا کتابیں ہیں۔ قصہ تو وہی ہے مگر مضمون کی صورت بالکل الگ ہے۔"

اب مجھے اس سلسلے میں صرف ایک سوال کا جواب دینا رہ گیا ہے۔ اور وہ سوال ایسا ہے جسے نہ تو آج تک کسی نے اٹھایا اور نہ کسی نے اس کے جواب دینے کی ضرورت محسوس کی۔ میرامّن نے کیوں "نوطرزِ مرصّع" ہی کو باغ و بہار کے ماخذ کے لیے منتخب کیا؟ کیوں نہیں فارسی کے قصۂ چہار درویش کو اس کا ماخذ بنایا؟ یہ سوال اس لیے اور بھی زیادہ اہم ہے کہ ڈاکٹر جان گل کرسٹ میر حسن عطا خاں کے "نوطرزِ مرصّع" کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "اُردو زبان کے ایک نمونے کی حیثیت سے یہ ترجمہ عربی فارسی کے فقروں اور محاوروں کی بہتات کے باعث ناقص قرار پایا۔ اس نقص کو دُور کرنے کے لیے میرامّن دِلّی والے نے میر حسین عطا خاں تحسین کے ترجمے سے اپنا نیا اسلوب (VERSION) نکالا۔" جب یہ ترجمہ اس قدر ناقص تھا تو پھر اسی کو ماخذ بنانے کا کیا سبب تھا؟ جہاں فارسی کے دُوسرے قصّوں کا براہِ راست ترجمہ کیا گیا۔ وہاں فارسی کے اس قصۂ چہار درویش کا بھی براہِ راست ترجمہ ہو سکتا تھا۔ اور غالباً اتنا ہی اچھا ہوتا جیسا کہ اخلاقِ محسنی کا گنجِ خوبی کے نام سے ہُوا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ میر حسن عطا خاں تحسین سے بھی قصۂ چہار درویش کا ترجمہ اسی غرض سے کرایا گیا تھا کہ اس سے صاحبانِ ذی شان اُردوئے معلّا سیکھیں۔ اور جب صاحبانِ ذی شان نے اسے رنگینیٔ عبارت اور عربی و فارسی کے فقروں کی بہتات کے باعث ناقص قرار دیا تو پھر اس نقص کو دُور کرنے کے لیے میرامّن کو یہ کام دیا گیا۔ مجھے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ معاملہ کچھ ایسا ہی تھا جیسا کہ گل کرسٹ کا یہ جملہ اشارہ کرتا ہے: "اس نقص کو دُور کرنے کے لیے میرامّن نے تحسین کے ترجمے سے اپنا نیا اسلوب (VERSION) نکالا۔" اس کے یہ معنی ہُوئے کہ میرامّن نے خود سے "نوطرزِ مرصّع" کو قصۂ چہار درویش کا ماخذ نہیں بنایا، بلکہ انھیں "نوطرزِ مرصّع" اسی غرض سے دیا گیا کہ وہ اس کے نقص کو دُور کر کے "سہل و سادہ اور صاف اسلوب" (گل کرسٹ) میں لکھیں۔ اب یہ اللہ کی دین تھی کہ میرامّن نے اسے ایسی کلاسیکی پاکیزگی، شُستگی، صفائی اور سادگی سے لکھا کہ اس پر جان گل کرسٹ کو طبع زاد ہونے کا گمان ہُوا۔ لیکن اس سے بات مکمّل نہیں ہُوتی ہے، جب تک یہ نہ بتایا جائے کہ تحسین نے قصۂ چہار درویش کا ترجمہ کیوں کر اور کب شروع کیا، اور انھوں نے اپنی کتاب کے دیباچے میں اس ترجمے کی نوعیت کے بارے میں کیا لکھا ہے۔

میر حسین عطا خاں تحسین شجاع الدولہ کے زمانے میں لکھنؤ آنے سے پہلے کلکتے میں ایک انگریز، جنرل اسمتھ کے میر منشی تھے۔ ایک روز وہ جنرل اسمتھ کے ساتھ کشتی میں سفر کر رہے تھے

کہ دفع الوقتی کے لیے اُن کے ایک عزیز دوست نے قصۂ چہار درویش سُنایا۔ یہ قصہ جنرل اسمتھ کو اس قدر پسند آیا کہ اُس نے اسے ہندی زبان میں ترجمہ کرنے کا مشورہ دیا۔ لیکن چوں کہ وہ ولایت واپس چلا گیا اس لیے اسے "بیچ عبارت رنگین، زبان ہندی کے" لانے کی لگن بھی تحسین کے دِل سے جاتی رہی، اور وہ لگن پھر اُس وقت زندہ ہوئی جب کہ کئی سال کے وقفے کے بعد انھوں نے اس کے دو چار فقرے (بیچ عبارت رنگین زبان ہندی کے) نواب شجاع الدّولہ کو سُنائے اور انھوں نے اُس کو "زیورِ عبارت سے آراستہ کرنے کا) حکم دیا۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ انھوں نے اُس کا ترجمہ جنرل اسمتھ ہی کے زمانے میں شروع کر دیا تھا۔ ہرچند کہ لکھنؤ آنے سے پہلے وہ ترجمہ بہت ہی قلیل تھا۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ وہ اپنے ترجمے کا مقصد انگریزوں کو اُردوئے معلیٰ سکھانے ہی کا ٹھہراتے ہیں۔ دیباچے کی یہ عبارت صاف اس کی طرف اشارہ کرتی ہے: "اور یہ کہ جو کوئی حوصلہ سیکھنے زبان اُردوئے معلیٰ کا رکھتا ہو، مطالعہ اس گل دستۂ بہاریں کے سے، ہوش و شعور خواہ کلام کا حاصل کرے کہ واسطے علم مجلس کے لسان، زبان ہندوستان کی، یہ بیچ حق آدمی بیرون جات کے، خراد، کندۂ ناتراش کے تئیں ہے۔"

اب یہ دُوسری بات ہے کہ ڈاکٹر جان گل کرسٹ نے اسے خراد اپنے حق میں تصور نہ کیا بلکہ اُس پر خراد میر امّن سے چڑھوایا۔ بہر حال اس سے جو بات کہ ظاہر ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ تحسین نے یہ ترجمہ صاحبانِ ذی شان ہی کے خراد کے لیے کیا تھا۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ ڈاکٹر جان گل کرسٹ کی نظرِ انتخاب جہاں تک ہندوستانی زبان کے قصوں کا تعلق ہے، پہلے اسی کتاب پر پڑی اور کیا عجب کہ اس کا کوئی نسخہ ڈاکٹر جان گل کرسٹ کو اُس وقت ہاتھ لگا ہو جب کہ وہ ۱۸۸۵ء میں ایک طویل رخصت پر فیض آباد اور لکھنؤ وغیرہ اچکن اور سلیم شاہی جوتا پہن کر ہندوستانی زبان سیکھنے کے لیے گئے تھے۔ "نوطرز مرصع"[1] اس وقت تک لکھی جا چکی تھی۔ بہر حال میر امّن کی باغ و بہار کا ماخذ "نوطرز مرصع" ہی ہے۔ جیسا کہ گل کرسٹ کے بیان سے ظاہر ہے، مگر میر امّن نے اسے

---

[1] — اس کا ایک جملہ ملاحظہ ہو۔ "جب ماہتاب عمر میرے کا بدرجۂ چہار دہ سالگی کے پہنچا۔ روز روشن سرور و ابتہاج اُس تیرہ بخت کا تاریک تر شبِ یلدا سے ہوا، یعنی پیمانۂ عمر و زندگانی مادر و پدر بزرگوار کا شرابِ خوشگوار حظوظ نفسانی کے سے لبریز ہو کے اُسی سال میں صدمۂ دستِ قضا سے ڈھلا۔"

اپنے خونِ جگر سے ایسا سینچا کہ اب یہ قصّہ انھی سے یادگار رہ گیا ہے۔

مرے خونِ دل سے یہ سیراب ہے
کہ محنتِ جگر کے ہیں سب برگ وبار
مجھے بھول جاویں گے سب بعد مرگ
رہے گا مگر یہ سُخن یادگار
اسے جو پڑھے یاد مجھ کو کرے
یہی قاریوں سے مرا ہے قرار

باغ وبہار کا تنقیدی مطالعہ

پچھلے صفحات میں اس حقیقت کا اظہار کیا جا چکا ہے کہ یہ قصّہ محمد شاہی عہد میں موضوع یا مخترع نہیں ہوا۔ یہ قصّہ اس عہد سے پہلے سے مروّج تھا۔ تبھی تو حکیم محمد علی خاں المخاطب بہ معصوم علی خاں نے اسے ہندی زبان سے سطر بہ سطر ترجمہ کیا۔" اس لیے جہاں تک کہ نفس قصّہ کا تعلق ہے اسے محمد شاہی عہد کا مخترع تصوّر نہیں کرنا چاہیے۔ محمد شاہی عہد میں تو صرف ایک ہی داستان وضع کی گئی۔ اور وہ داستان بوستانِ خیال ہے جس پر فتحِ اسلام کا اشتہار چسپاں کر کے حکمت و نجوم کے ایک بازی گر میر محمد تقی خیالؔ رنگیں مزاج نے کچھ اپنی کام جوئی اور ہوس رانی کا اظہار کیا ہے تو کچھ اپنے عہد کے رؤسا اور اُمرا کی عیش کوشی کو طلسماتی فضا میں پہنچایا ہے اور اس طرح داستانِ امیر حمزہ کا منھ چڑایا ہے۔ اس کو قصّہ چہار درویش سے کیا نسبت جو بقول محمد عوض زرّیں ایک ایسی " حکایت عشق انگیز اور روایت درد آمیز ہے کہ رسیدگان عالم امکان کو نیرنگیٔ روزگار سے گوش گزار اور صنائع و بدائع برحق سے خبردار کرتی ہے۔"

نیرنگیٔ روزگار ہو کہ صنائع و بدائع پروردگار، دونوں ہی اہلِ تصوّف کی نظر میں اسی ایک حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ عالمِ تغیّرات کی زد میں ہے۔ اس میں قیام صرف ایک اُس ذاتِ برحق کو ہے جس کی یہ نیرنگیاں اور تلوّن مزاجیاں ہیں۔ وہ بے نام ونشان ہوتے ہوئے بھی ہمہ نام اور ہمہ نشان ہے۔ اور یہ اس کا اپنا شوقِ نمود ہے جو اُسے تعینات کے پردے میں لایا ہے۔ عشق اسی نمود کا جذبہ ہے جو اس کی عینِ ذات کی تخلیق کا موجب اور پھر ان دونوں کے درمیان اتصال پیہم اور فراق دائم کا سبب بنا۔ قصّہ مختصر یہ کہ وہ جذبۂ عشق کو عالم کی تخلیقی اور تخریبی، دونوں قوتوں سے تعبیر کرتے اور چوں کہ جنسی کشش بھی عشق ہی کی ایک صورت ہے۔ اس لیے ان کے یہاں اس کی حکایت ایک مخصوص

داستان محبت اور ایک عمومی اشارۂ حقیقت دونوں ہی ہیں۔ وہ تعمیم حقیقت خصوص میں کرتے نہ کہ خصوص سے باہر۔ اس لیے صوفیانہ شاعری اور آرٹ، جس میں داستان گوئی بھی شامل ہے، سمبالک ہوتا ہے، یعنی ایک ہی معنی میں تخصیص و تعمیم کے دونوں پہلو رکھتا ہے نہ کہ ایلی گاریکل جہاں تعمیم خصوص سے باہر ہوتی ہے اور اس طرح اس کے دو معنی ہوتے ہیں جن کے درمیان ربط داخلی نہیں بلکہ خارجی ہوا کرتا ہے۔ وحوش و طیور کے اخلاقی قصے اسی کے تحت آتے ہیں۔ قصۂ چہار درویش ایلی گاریکل نہیں بلکہ سمبالک ہے۔ یہ سمبالک چار درویشوں کی سیریں ہے نہ کہ چھوٹے چھوٹے ضمنی قصوں یا آزاد بخت بادشاہ کی سرگزشت میں، جہاں خواجہ سگ پرست کا قصہ اس منفی اخلاقی قدر کی تبلیغ کے لیے وضع کیا گیا ہے کہ "انسان بے وفا بدتر از حیوان باوفا است۔"

ایسی صورت میں اس قصہ کی رُوح تک پہنچنے کے لیے ہمیں اس کے بالائی خول کو اتار کر دیکھنا ہوگا جس میں اخلاقی اقدار کی تبلیغ کے ضمنی قصے بہت سے بھرے پڑے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہ نکالنا چاہیے کہ اس کے اندرُونی مغز اور بالائی خول یا اس کی رُوح اور جسم کے درمیان کوئی تضاد ہے۔ اس کے بالکل ہی برعکس ان دونوں میں ایک ہم آہنگی ہے مقاصد کی۔ اگر اس کا اندرُونی مغز ایک رُوحانی تجربے کی صوفیانہ تعمیم حقیقت پیش کرتا ہے تو اس کا بالائی خول صوفیانہ اقدار کی تبلیغ و ترسیل کی خدمت انجام دیتا ہے اور فن کار کے یہ دونوں عمل جو ایک وحدت میں پروئے ہوئے ہیں، مصوّر ہیں، جیسا کہ آرٹ میں ہونا چاہیے۔

اب آپ پہلے درویش کے رُوحانی تجربے کی سمبالک صورت ملاحظہ کریں۔ پہلا درویش کہتا ہے: "غرض آدمی کا شیطان آدمی ہے۔ ہر دم کے کہنے سننے سے اپنا مزاج بھی بہک گیا۔ شراب، ناچ اور جوئے کا چرچا شروع ہوا۔ پھر تو بت یہ پہنچی کہ سوداگری بھول کر تماش بینی اور دینے لینے کا سودا ہوا۔"

اور وہ اس پستی یا اخلاقی گراوٹ کی طرف اس تیزی سے بڑھتا ہے کہ اس کے دل سے احساسِ خودی اور اعتمادِ عمل جاتا رہتا ہے اور وہ اپنی بہن کے روٹی کپڑے پر پڑا رہتا ہے۔ بالآخر وہی بہن جو ماں جائی ہے، اپنے پیار اور مامتا سے اور کچھ غیرت دے دلا کر اس میں از سرِ نو احساسِ خودی اور اعتمادِ عمل پیدا کرتی ہے، اور وہ پھر ایک نئے عزم و یقین اور احساسِ خودی کے ساتھ زندگی کا ایک نیا سفر اختیار کرتا ہے۔ کوچ در کوچ، دو منزل کی ایک منزل کرتا ہوا جب وہ اپنے شہر نگار کے دروازے پر پہنچتا ہے تو دربان اُسے روکتے

ہیں کہ اتنی رات گئے دروازہ نہیں کھل سکتا ہے۔ یہیں اس وقت جب کہ آدھی رات ادھر اور آدھی رات اُدھر تھی، رُوحانی سفر رات کی ایسی ہی تاریکی میں تو کیا جاتا ہے، ایک خزانہ غیب سے ہاتھ آتا ہے۔ درویش صندوق کو کھولتا ہے تو زر و جواہر کی جگہ، کہ یہ تو بہت پہلے ہی وہ لُٹا چکا تھا" ایک معشوق خوبصورت، کامنی سی عورت، گھائل، لہو میں تر بہ تر آنکھیں بند کیے پڑی کلبلاتی ہے"۔ "کلبلاتے" کا لفظ کس قدر اہم ہے، گویا وہ بھی ایک نئی زندگی اختیار کر رہی تھی۔ اُس کی مسیحائی کو جیسے ایک جراح آتا ہے، جب وہ بھلی چنگی ہو جاتی ہے تو اُس کی رفاقت اور محبت میں درویش کو سعادتِ کونین حاصل ہوتی ہے۔ لیکن ایک ذرا سی بھول چُوک سے کہ "ایک ناآشنا سے کیوں ایسی محبت گرم کی کہ اس پری کو بھول گیا"، وہ اسے کھو بھی دیتا ہے، شاید اس لیے کہ ابھی عشق میں اس کا امتحان مقصود تھا۔ درویش ناچار اُس کی جدائی میں تڑپتا اور اسے ڈھونڈتا پھرتا ہے۔ جب حکیم حاذق اس کے عشقِ صادق کی گواہی دیتا ہے تو وہ پری اُس پر پھر مہربان ہو جاتی ہے اور اسے اپنے سودائے عشق کا صلہ ملتا ہے، لیکن چوں کہ ہیرو کو اپنے اس رُوحانی سفر سے دُنیائے سُود و زیاں میں پھر لوٹنا تھا، وہ پری اسی طرح اس سے چھن جاتی ہے جس طرح کہ صندوق اُسے غیب سے ملا تھا۔ خواب ختم ہوتا ہے اور وہ ہیرو رجائیت کی ایک بے پناہ طاقت کے ساتھ اپنی دُنیائے سُود و زیاں میں لوٹتا ہے۔

دوسرے درویش کا رُوحانی سفر اتنا مکمّل نہیں ہے، شاید اس کا یہ سبب ہو کہ وہ اقرارِ خودی اور انکارِ خودی کے جذبوں میں بٹا ہُوا ہے۔ اُس کے دِل میں سخی بننے کا جذبہ، جو اپنی ذات سے دُوسروں کی طرف بڑھنے اور پھیلنے کا جذبہ ہے، اس کے عشق کے جذبے پر غالب آجاتا ہے جو دُوسروں کو اپنی انا کے تابع کرنے کا جذبہ ہے۔ پھر بھی وہ شہزادیٔ بصرہ کے عشق میں گرفتار ہو کر ایک کڑی آزمائش میں پڑتا ہے۔ شہزادۂ نیم روز کے حرکاتِ جنوں کا راز معلوم کرتا ہے کہ وہ کہانی بذاتِ خود عشق و جنوں کے رشتے پر روشنی ڈالتی ہے، لیکن قبل اس کے کہ وہ شہزادیٔ بصرہ کے پاس سے کام گار لوٹے، وہ سخی بننے کی دُھن میں شہزادۂ نیم روز کی غم گساری میں پڑ جاتا ہے اور اپنا گوہرِ مُراد خدمتِ خلق سے حاصل کرتا ہے۔ یہاں درویش کا رُوحانی سفر کثرت سے وحدت کی طرف اتنا نہیں معلوم ہوتا جتنا کہ وحدت سے کثرت کی طرف ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ اس سیر میں شہزادیٔ بصرہ کی کہانی پر زیادہ زور دیا گیا ہے، جس کی خودی کے دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ جس اقرارِ خودی سے دولتِ لازوال حاصل کرتی ہے، اسی

اقرارِ خودی سے وہ اپنے باپ کی محبت سے محروم بھی ہوتی ہے، لیکن یہ زیاں وقتی ہے وہ آخرکار اپنے اسی اقرارِ خودی کی حاصل کی ہوئی دولتِ لازوال سے اپنے باپ کی محبت کو بھی دوبارہ حاصل کر لیتی ہے۔ اس طرح اقرارِ خودی ہی دولتِ لازوال کا سرچشمہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے، شہزادیٔ بصرہ کے اس روحانی سفر کی سرگزشت بھی عالمِ خواب ہی میں پیش کی گئی ہے۔ "بموجب حکم بادشاہ کے اسی آدھی رات میں کہ عین اندھیری تھی، ملکہ کو بھوتی ایک میدان میں چھوڑ کر چلے گئے۔" اب اس کے بعد ملکہ جو محل تیار کرواتی ہے وہ اصل میں اُس کے خواب کا محل ہے۔

تیسرے درویش کی روحانی سَیر بہت ہی کم زور ہے۔ سیر کی ابتدا داستانوی استعارے سے خوب صورت انداز میں ہوتی ہے۔ شہزادۂ عجم، شہزادیٔ فرنگ کی شبیہہ دیکھتے ہی ایک طلسماتی فضا یا عالمِ خواب میں ہوتا ہے۔ نعمان سیاح کا قصّہ اسی غرض سے بیان کیا گیا ہے۔ لیکن آگے چل کر شہزادے کو اس کے عشق میں کوئی مصیبت اٹھانی نہیں پڑتی ہے۔ کیوں کہ جب وہ مُلکِ فرنگ میں پہنچتا ہے تو شہزادیٔ فرنگ کا عاشق قتل ہو چکتا ہے اور اس سے زیادہ اسے اپنی جان کو خطرے میں ڈالنا نہیں پڑتا ہے کہ وہ مرحوم شہزادے کے جنازے میں شریک ہوتا ہے جو ممنوع تھا۔ لیکن یہ آزمائش معمولی ہے۔ اس کے بعد شہزادی پکے آم کی طرح اس کی گود میں ٹپک پڑتی ہے۔ لیکن جب اسے بھگانے کی نوبت آتی ہے تو شہزادہ خاموش تماشائی بن جاتا ہے اور سارا معرکہ داروغہ بہزاد خاں سرانجام دیتا ہے، حتّیٰ کہ جب شہزادی دریا میں ڈوبنے لگتی ہے تو اُس وقت بھی اُس کی جان بچانے کے لیے داروغہ بہزاد خاں ہی اپنا گھوڑا دریا میں ڈالتا ہے۔ اس سَیر میں اگر کچھ جان ہے تو وہ صرف شہزادیٔ فرنگ اور اس کے چچا زاد بھائی کی داستانِ عشق میں ہے، چناں چہ یہی سبب ہے کہ اگر ایک طرف نعمان سیاح شہزادی کا بُت بنا کر پوجتا ہے تو دُوسری طرف مرحوم شہزادے کا کوکا اس کا جنازہ ہر مہینے کی نوچندی جمعرات کو نکالتا ہے۔

چوتھے درویش کی سَیر میں شہزادۂ چین عشق اور دولت کی کش مکش میں مبتلا ہوتا ہے۔ ملک صادق کی امانت میں خیانت نہ کرنے میں جو تذبذب تھا۔ اس میں کسی اخلاقی اصول کو محرّک نہیں دکھلایا گیا ہے۔ بلکہ اس جذبے کو کہ اگر وہ خیانت کرتا ہے تو پھر ملک صادق حصولِ سلطنت میں اس کی مدد نہ کرے گا اور اس کو چالیسواں بیدر سوتے کا نہ دے گا۔ اس کش مکش کا آغاز حسبِ دستور طلسماتی فضا میں ہوتا ہے شہزادہ تصویر دیکھ کر پیر مرد عجمی کی دُختر پر عاشق ہوتا ہے اور ملک صادق ایسے جن کو جو اس کے باپ کا محسن بھی تھا اپنا رقیب پاتا ہے۔ لیکن عشق بہ جذبہ اِن ساری رکاوٹوں پر غالب آتا ہے اور وہ پیر مرد عجمی کی دُختر کو پاکر اسی

قوت حاصل کرتا ہے کہ سلطنت اور دولت سے بے نیاز ہو کر ملک صادق پر حملہ کرتا ہے۔ اس حملے میں وقتی طور پر اسے شکست ہوتی ہے لیکن جذبۂ عشق کی رہنمائی میں غیبی امداد پا کر بالآخر وہ اسے مفتوح کرتا ہے۔

یہ ہے چاروں درویشوں کے روحانی سفر کا نچوڑ، ان چاروں سیروں میں انقلابِ حقیقت جادو اور سحر کی مدد سے کم دکھایا گیا ہے، وہ زیادہ تر عشق کی کرامات سے ہوتا ہے جس میں تائیدِ غیبی اور فوق فطرت طاقتوں کی امداد کو بھی شامل کر لیا گیا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ درویش تو صرف نفسِ امارہ کے شیطان کو مار سکتا ہے۔ آخر ان طاقتوں سے نپٹنے کے لیے بھی تو کوئی چاہیے جو طاغوتی ہیں۔ فوق فطرت طاقتیں انھی طاغوتی قوتوں کی سرکوبی کے لیے آتی ہیں۔ ایک موقع پر یہ کام اسمِ اعظم کے عمل سے بھی لیا گیا ہے، لیکن اس کا اعادہ پھر نہیں کیا گیا ہے۔ بہ حیثیت مجموعی نشان فتح مندی اسمِ اعظم کے ہاتھ میں نہیں رہتا ہے بلکہ عشقِ صادق کی راہ میں جان کی بازی لگانے اور امدادِ غیبی پر بھروسہ کرنے میں ملتا ہے۔ شہزادے ہوں یا کہ خواجہ زادے، عشق کی دولت سے فیض یاب ہو کر ملک و مال اور تاج و تخت کی طرف نہیں لوٹتے ہیں بلکہ فقیر اور درویش بن جاتے ہیں۔ فقر و قناعت، صبر و توکل اور سماعِ اختیار کرتے ہیں اور یادِ الٰہی میں مشغول رہتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ آج یہ اقدار مقبول نہیں ہیں، لیکن جس زمانے میں کہ تصوف کی یہ اقدار ہماری سماجی زندگی میں غالب تھیں۔ اس وقت کے نقطۂ نظر سے ان کی اہمیت تو برقرار رہتی ہی ہے، اور تصوّف کی یہ ساری اقدار اٹھارویں صدی کے اختتام تک ہمارے معاشرے میں غالب رہی ہیں، اس پر یہ اعتراض کہ ان چاروں درویشوں کا رویہ بادشاہ آزاد بخت کے حضور میں قلندرانہ نہیں بلکہ گداگرانہ ہے۔ "بادشاہ سے یہ بات سنتے ہی مارے خوف کے کانپنے لگے اور سر نیچے کر کر چپ ہو رہے، طاقت گویائی کی نہ رہی" اس کی صوفیانہ اہمیت کو گھٹاتا نہیں بلکہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ داستان اس وقت کہی گئی جب کہ تصوف کی تحریک میں انحطاط پیدا ہو چکا تھا۔ ہمارے بعض نقادوں نے خیر و شر کی ایک عمومی جنگ کے پس منظر میں جو تقریباً ہر داستان میں پائی جاتی ہے، اس داستان کے بھی اخلاقی پہلو کی طرف اشارہ کیا ہے، لیکن وہ کافی نہیں ہے تاوقتیکہ اسے ہندی تصوّف کی تحریک کے پس منظر میں نہ دیکھا جائے۔ اسی وقت ہم پر چاروں درویشوں کے سیر کی کیفیت منکشف ہو سکتی ہے۔ اس داستان میں صرف چند اخلاقی اقدار کی تبلیغ و ترسیل ہی کا کام نہیں لیا گیا ہے بلکہ درویشوں کو مقاماتِ عشق سے بھی گزارا گیا ہے۔ اس کی نوعیت انیسویں صدی کی ان داستانوں سے مختلف ہے جو افیون کی پینک میں کہی گئی ہیں۔ رہ گئی یہ بات کہ اس میں

بھی مثل اور داستانوں کے جنّ و پری کی بھی باتیں ہیں تو یہ کون سی نئی بات ہے۔ جن و پری اور اسمِ اعظم پر سے بہت سے لوگوں کا اعتقاد تو ادھر حال ہی میں اُٹھا ہے، جب سے کہ سرسیّد نے اس پر ضرب کاری لگائی۔ ورنہ اٹھارویں صدی کے اختتام تک تو وہ اتنے ہی حقیقی تھے جتنے کہ مردم زاد۔ اور تعویذ گنڈے، جھاڑ پھونک پر ویسا ہی اعتقاد تھا جیسا کہ ان دنوں ڈاکٹروں کے علاج پر ہے۔ ہمارا کائناتی، سماجی اور نفسیاتی نقطۂ نظر اس زمانے میں وہی تھا جو کہ اس داستان میں ہے۔ یہ داستان پارینہ تو آج بن گئی ہے ورنہ اس زمانے میں تو اس کا ایک زندہ اور حرکی عمل تھا۔ لیکن اگر آپ اسے داستان کی تکنیک سے نہیں بلکہ ناول کی تکنیک سے جانچنے کی کوشش کریں گے تو یقیناً آپ کو مایوسی ہوگی۔ کیوں کہ دونوں کے درمیان صرف ذہنی ارتقا کا فاصلہ ہی حائل نہیں ہے بلکہ دونوں کے میٹریل اور تکنیک میں فرق بھی ہے۔ داستان کا میٹریل روزمرّہ کی زندگی سے نہیں بلکہ خواب و خیال کی دُنیا سے لیا جاتا ہے جہاں حقیقت پر تخیّل کا ایک سحر آفریں سایہ سا لرزتا رہتا ہے۔ اس دُنیا میں فوق الفطرت، فطری اور فطری، فوق الفطرت بن جاتی ہے۔ داستانوں کے واقعات کے پیچھے اسباب و علل کا کوئی مجرّد قانون نہیں ہوتا کہ ہم ایک کو اسباب کی روشنی میں فطری اور دوسرے کو عدم اسباب کے باعث غیر فطری قرار دیں۔ یہاں تو ہر حادثہ یا تو مشیّت ایزدی کا مظہر ہوتا یا پھر فوق الفطرت طاقتوں کی تلوّن مزاجیوں کا نتیجہ جنھیں مشیّت ایزدی کی تعمیل کا آلۂ کار تصوّر کیا جاتا اور جو حادثات کہ انسان کے عمل سے صُورت پذیر ہوتے۔ ان میں بھی مشیّت ایزدی کا ہاتھ ہوتا۔ کیوں کہ انسان کی خود مختاری اس کی مشیّت کے جبر سے آزاد تصوّر نہ کی جاتی۔ لیکن جس طرح کہ انسان میں خیر و شر کی دو متضاد طاقتیں ہیں اور ان دونوں میں سے کسی کے اختیار کرنے کی اضافی آزادی بھی ہے۔ اسی طرح فوق الفطرت دُنیا کے افراد یعنی جنّ و پری کو بھی خیر و شر کی طاقتوں میں بٹا ہؤا دکھایا جاتا۔ چناں چہ داستانوں کے افراد کی زندگی میں ٹریجڈی کچھ انھیں کی قوتِ ارادی کے ٹکراؤ سے پیدا نہ ہوتی بلکہ اس میں فوق الفطرت ہستیوں کے ارادوں کو بھی دخل ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ وہ اپنے رنج کو راحت میں بدلتے وقت فوق الفطرت ہستیوں کی مدد کے طالب ہوتے۔ اور اس سلسلے میں سب سے بڑی مدد انھیں اُن ہستیوں سے ملتی جو اُن کے عقیدے کے مطابق معصوم ہوتیں۔

ان حالات کے پیشِ نظر جب کہ سلسلۂ حادثات کے پیچھے کوئی مجرّد قانون تصوّر نہ کیا جاتا بلکہ مشیّتِ ایزدی ہی کو مسبّب الاسباب قرار دیا جاتا۔ ان داستانوں کے پلاٹ جو قِصّہ در قِصّہ ہوتے، منطقی تسلسل یا اندرُونی ارتباط سے بے نیاز ہوتے۔ ایسا ہی پلاٹ

اس قصۂ چہار درویش کا بھی ہے۔ اس میں بھی بہت سے واقعات "قضارا" یا بغیر کسی سبب کے رُونما ہوتے ہیں۔ جس وقت تیسرے درویش کی سیر میں شہزادیٔ فرنگ تلوار پھینک کر اپنے عاشق سے لپٹ جاتی ہے اور وزیر اُس کے اس فعل پر شہزادے کو قتل کرنے کے لیے تلوار اٹھاتا ہے تو ایک تیرِ غیب سے ناگہانی اُس کی پیشانی پر آکر لگتا ہے۔ قضارا، اسی کو کہتے ہیں۔

اسی طرح داستانوں میں زمان و مکان کا تصوّر بھی دَورِ حاضر کے تصوّرِ زمان و مکان سے مختلف ہوتا ہے۔ یہاں زمان و مکان کا تصوّر کیفیاتی ہے نہ کہ کمیاتی۔ داستان گو اپنے قصّوں کا محلِ وقوع دُور دراز کے مُلکوں میں رکھتا ہے اور اس کے لیے زمانہ، ماضی کا منتخب کرتا ہے تاکہ محیّر العقول باتیں یقین آفریں بن سکیں۔ لیکن چوں کہ یقین آفرینی کا عنصر بھی ضروری ہے جیساکہ خواجہ بدرالدین امان دہلوی فنِ داستان گوئی میں لکھتے ہیں کہ "تمہید قصّہ میں بجنسہٖ تواریخ گزشتہ کا لُطف حاصل ہو" اس لیے تمہید قصّہ میں، نہ کہ قصّے میں اس کا التزام کیا جاتا تھا کہ اس پر حقیقت کا دھوکا ہو۔ شہرِ نیم روز کب کسی نے دیکھا ہے۔ لیکن داستان گو نے اسے مُلکِ عمان میں دکھلایا ہے۔ حیرت ہے کہ حافظ محمود شیرانی مرحوم ایسے پختہ کار بھی، داستان کی اس حقیقت کو پا نہ سکے۔ اور انھوں نے میرامن کی جغرافیائی معلومات پر اعتراض کیا۔ خیریت یہ ہوئی کہ یہ اعتراض جغرافیہ ہی تک محدود رکھا گیا، اور اسے تاریخ کی دُنیا تک وسعت نہ دی گئی۔ ورنہ آج ہم آپ قسطنطنیہ کے بادشاہ آزاد بخت کو تاریخ میں ڈھونڈتے پھرتے۔ کبھی کبھار تمہید قصّہ میں زمان و مکان سے متعلق جو تفصیلات پیش کی جاتی ہیں تو اس کا مقصد قصّے کو یقین آفریں بنانے کے لیے جغرافیہ اور تاریخ کا فریب پیش کرنا ہوتا ہے نہ کہ جغرافیہ اور تاریخ کو پیش کرنا۔ داستان کا مصنّف کچھ جاگتا اور کچھ عالمِ خواب میں ہوتا ہے۔ اس کے لیے کیا چین و ماچین اور کیا اصفہان، ان کے فاصلے چُٹکی بجاتے طے ہو جاتے ہیں۔ چین و ماچین کا شہزادہ ملک صادق کے مُلک سے نکلتا ہے تو پھر سات برس کے سفر کے بعد ایک ایسے نگر میں پہنچتا ہے "جہاں کا ہر ایک متنفس اسمِ اعظم پڑھتا ہے اور خدا کی عبادت بندگی کرتا نظر آتا ہے" شہزادے کو اُسی نگر میں پیرِ مردِ عجمی ملتا ہے لیکن داستان گو اسے ایک اندھے ہندوستانی فقیر کے روپ میں دکھاتا ہے۔ "ایک اندھا ہندوستانی فقیر بھیک مانگتا نظر آیا" یہاں داستان گو اُس پیرِ مردِ عجمی کی ایک تصویر پیش کر رہا ہے۔ نہ کہ یہ بات ہے کہ اُسے یہ یاد نہ رہا کہ وہ پیر

مَردِ عجمی ہے نہ کہ ایک اندھا ہندوستانی فقیر۔ اسی طرح وہ سراندیپ کے بُت خانے میں لات و منات کو بٹھا دیتا ہے۔ جن کا آج شاید کوئی ٹکڑا بھی باقی نہ ہوگا اور یہ بھول جاتا ہے کہ یہ بُت تو عربوں کے تھے۔ وہ ایسا اس لیے کرتا ہے کہ اسے یہ معلوم ہے کہ اس کے سامعین کے شعور میں لات و منات کی اہمیت ہندوؤں کے بُتوں سے مختلف ہے۔ وہ لات و منات کے ذکر سے بُت پرستی کے خلاف شدید نفرت کا جذبہ پیدا کر سکتا ہے جو کسی اور صُورت سے ممکن نہیں ہے۔ لیکن جب اس مندر کے پجاریوں اور محافظوں کا ذکر آتا ہے تو وہ برہمن، مادر برہمن، چوبے اور پانڈوں ہی کا حُلیہ پیش کرتا ہے، کیوں کہ اسے لات و منات کے پجاریوں کا کوئی علم نہیں کہ وہ ان کی مصوّری کر سکے۔ میں جس نکتے کو یہاں ابھارنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ داستانوں میں تاریخی صداقت، بجز اتنے عنصر کے جیسے تمہید قصّہ میں اس غرض سے پیش کیا جاتا ہے کہ تاریخ گزشتہ کا فریب پیدا ہو سکے، کوئی خاص اہمیّت نہیں رکھتی ہے۔ وہ نہ تو تاریخی رُومان پیش کرتا ہے اور نہ تاریخ کو مصوّر کرتا ہے کہ اُس سے ہم اِس کی توقع رکھیں۔ اُس کا عمل تو قصّے کو صرف محسُوس صُورت میں پیش کرنے کا ہوتا ہے، ایک ایسی محسُوس صُورت میں جو سامعین کے تجربات سے قریب تر ہو۔ ان سارے امور میں وہ تجربات کی کیفیت پر زور دیتا ہے، نہ کہ ان کی کمیت پر۔ وہ فاصلے کا احساس ہرج مرج کھینچنے اور صعُوبتیں اٹھانے کے احساس سے پیدا کرتا ہے نہ کہ میلوں کے شمار سے۔ وہ زمانے کا احساس بچّے کے نوجوان ہونے اور نوجوان کے بوڑھے ہونے کی کیفیات سے پیدا کرتا ہے نہ کہ دن اور سال کے شمار سے۔ اگر خواجہ سگ پرست اکادن سال کی عمر میں بھی بُوڑھا نہیں ہو پاتا ہے تو اس میں مصنّف کا کیا قصُور ہے۔ دو شش تو اس جوانی کو دینا چاہیے جس نے اتنا طُول کھینچا۔

ناول کے نقادوں کا ایک تیسرا اعتراض ان داستان گویوں پر یہ ہے کہ وہ کردار نگاری کے گُر سے واقف نہ تھے۔ ان کے کردار ساکت ہیں نہ کہ متحرک، وہ یک طرفہ ہیں، نہ کہ کثیر الاوضاع، وہ گھٹتے بڑھتے نہیں ہیں۔ بلکہ جیسے ہوتے ہیں ویسے ہی رہ جاتے ہیں۔ اوّل تو یہ کہ یہ ساری باتیں کسی اور داستان کی کردار نگاری کے بارے میں صحیح ہوں تو ہوں، میرا من کے افرادِ داستان کے بارے میں صحیح نہیں ہیں۔ دوسرے یہ کہ شخصیت کا تصوّر ہر عہد میں بدلتا رہا ہے۔ لیکن کوئی بھی عہد ایسا نہیں گزرا ہے جس میں اس کے بننے یا بگڑنے کا معیار نہ رہا ہو۔ ہم جس عہد کی باتیں کر رہے ہیں اس میں شخصیت کا ایک آئیڈیل تصوّر خلافِ فطرت تصوّر نہ کیا جاتا۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ برگزیدہ ہستیوں پر اعتقاد ہی کیوں رکھتے۔

لیکن ایسا سوچنا کہ ان کے اس تصوّر میں کوئی لچک نہ تھی، درست نہ ہوگا۔ انسان ضعیف البنیان ہے۔ وہ جیسی صحبت اختیار کرتا ہے، اسی کے مطابق بنتا یا بگڑتا ہے یقریباً یہی نقطۂ نظر کردار نگاری کا اس داستان میں بھی پایا جاتا ہے۔ پہلا درویش شیطان نما آدمیوں کے ہر دم کہنے سننے سے شیطان بنتا ہے، پھر وہی شخص نیک خو بہن کے حسنِ سلوک سے سُدھرتا ہے اور شہزادیٔ دمشق کی رفاقت اور محبت میں جلا پاتا ہے۔ شہزادۂ چین، ملک صادق کی امانت میں خیانت کرتا ہے، کیوں کہ اس حالت میں اس کا خیانت کرنا ہی قرینِ فطرت تھا۔ شہزادۂ نیم روز اپنے قول و قرار کو پری کی آغوش میں بھول جاتا ہے کیوں کہ آدم زاد کی یہی فطرت ہے۔ شہزادیٔ دمشق اپنے یوسف سے اس کی بے وفائی کا بدلہ چکاتی ہے، کیوں کہ عاشق کی وفا کی بھی ایک حد ہے۔ آذربائی جاتی نوجوان "زندانِ گور" میں بھی شادی کر لیتا ہے، کیوں کہ بشریت کا یہی تقاضا تھا۔ اور ملکۂ فرنگ اپنے عاشق کے قتل کیے جانے کے بعد شہزادۂ عجم کے ساتھ بھاگنے پر تیار ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ عاشق کی موت کے بعد اس کا عشق بھی فنا ہو جاتا ہے۔ یہ تبلایے کہ ان میں کون سا کیریکٹر آئیڈیل ہے۔ آئیڈیل کیریکٹر تو بالعموم تمثیلات میں ہوتا ہے نہ کہ داستانوں میں۔ یہاں تو اچھا بھی انسانی فطرت سے ہم کنار ہیں۔ داستانوں کی یہی تو خوبی ہے کہ وہ سپر نیچرل کو بھی نیچرل کر دیتی ہیں۔ داستانوں کا کوئی بھی کیریکٹر کسی مجرّد اصول کا نشان نہیں ہوا کرتا کہ اس پر اس کے جامد ہونے کا اعتراض کیا جا سکے۔ وہ تو ایک زندہ حقیقت کا حامل ہوتا ہے جو اپنی فطرت کو بروئے کار لاتا ہے۔ اور چوں کہ اس کی فطرت معقول اور غیر معقول، دونوں ہی ہوتی ہے اس لیے داستان گو اس کے ان دونوں ہی پہلوؤں کو بے نقاب کرتا ہے۔ یوسف سوداگر کا ایک بنڈورے سے محبت کرنا اور اپنے محسن شہزادیٔ دمشق کی محبت کو ٹھکرا کر اسے قتل کرنا جذبۂ عشق کی اسی غیر معقولیت کو بے نقاب کرتا ہے۔ اس بے نقابی میں کوئی بات فحش نہیں ہے۔ درویش نہایت بے تعلقی سے اس واقعہ پر تبصرہ کرتا ہے۔ "یارو عشق اور عقل میں ضد ہے، جو کچھ عقل میں نہ آوے یہ کافر عشق کر دکھاوے۔ لیلیٰ کو مجنوں کی آنکھوں سے دیکھو سیموں نے کہا، آمنا یہی بات ہے۔" لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ان سے کردار نگاری میں خطا نہیں ہوئی ہے۔ پہلے درویش کی سیر میں سوداگر کا دمشق کی شہزادی کے گرد بار بار صدقے ہونا، خوشامد کرنا اور کبھی کبھی اپنے احسانات کو جتانا بھی ایک عاشق کو زیب نہیں دیتا ہے۔ ہرچند کہ وہ سوداگر رتبے میں شہزادی سے کم تھا۔ —— اس

کے کردار میں قدرے خود داری اور تمکنت دکھائی جانی چاہیے تھی۔ اسی طرح چاروں درویشوں کا رویہ بھی بادشاہ کے حضور میں قلندرانہ دکھانا چاہیے تھا، جو نہیں ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ مطلق العنان بادشاہوں کی سلطنت میں رہتے رہتے اس زمانے کے انسانوں کی خود داری اتنی کچلی جاچکی تھی کہ اس کے اثر سے درویش کی خودی بھی آزاد نہ رہ سکی۔ بادشاہ کا نام سنتے ہی ہر چھوٹا بڑا مرعوب ہوجاتا۔ بادشاہوں اور شہزادوں سے مرعوب ہونے کا ایک ایسا ہی واقعہ تیسرے درویش کی سیر میں بھی اُس وقت پیش آتا ہے جب کہ داروغہ بہزاد خاں شہزادۂ عجم سے، جو اُس کے لیے بے گانہ تھا، اس بات پر معترض نہیں ہوتا ہے کہ اُس نے اُس کے گھر کا قفل اُس کی اجازت کے بغیر کیوں توڑا۔ بلکہ اس کے برعکس اس کا نام سنتے ہی وہ اپنے کو اُس کا خادم ٹھہراتا ہے اور ہر طرح کی امداد کے لیے تیار ہوجاتا ہے۔

چوں کہ یہ داستان بنیادی حیثیت سے صوفیانہ ہے اس لیے اس میں جنگ و جدال اور معرکہ کارزار تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے۔ کہیں کہیں تلوار اُٹھتی ہوئی نظر آتی ہے۔ لیکن اس موقع پر بہیرو مبارزت طلبی کے بدلے مسکینی اور عاجزی سے سرِ تسلیم خم کر دیتا ہے۔ دُوسرا درویش شہزادۂ نیم روز کے رُوبرُو اور تیسرا درویش مقتول شہزادۂ فرنگ کے کوکا کے سامنے اسی طرح پیش آتا ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ چوں کہ یہ قصّہ درویشوں کی روحانی سیر کا ہے اس لیے یہ التزام برتا گیا ہے کہ ان کے ہاتھ سے کسی کو قتل نہ کروایا جائے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ جب تیسرے درویش کی سیر میں لڑائی کا موقع ہاتھ آتا ہے۔ درویش شہزادیٔ فرنگ کو بھگاتا ہے اور غنیم کی فوج اس کا تعاقب کرتی ہے، تو اس معرکے کو صرف داروغہ بہزاد خاں سَر کرتا ہے اور درویش کھڑا تماشا دیکھتا ہے۔ لیکن داستان گو نے رزم آرائی کی ساری کمی کو اس ایک گھڑی میں پوُرا کر دیا ہے۔ داروغہ بہزاد خاں کی مبارزت طلبی کا جو انداز ہے وہ ہمیں داستان کے خواب سے چونکا دیتا ہے اور ہم ان درویشوں کے بیچ ایک جواں مرد کو، جو دِلّی کا کوئی بانکا سپاہی ہے، اس طرح نعرہ زن پاتے ہیں۔

"جب شہزادہ دروازے پر آیا۔ ایک نعرہ مارا اور تیر سے قفل کو توڑا اور نگہبانوں کو ڈانٹ ڈپٹ کر للکارا کہ بڑے چودو اپنے خاوند کو جاکر کہو کہ بہزاد خاں ملکۂ مہر نگار اور شہزادہ کامگار کو، جو تمھارا داماد ہے، ہانکے پکارے لیا جاتا ہے۔ اگر مَردمی کا کچھ نشہ ہے تو باہر نکلو اور ملکہ کو چھین لو۔ یہ نہ کہیو چُپ چاپ لے گیا۔ نہیں تو قلعے میں بیٹھے آرام

کیا کروں؟"

درویشوں کی اس حکایتِ عشق انگیز اور روایت درد آمیز میں نہ تو جادوگروں کی طلسم آفرینی ہے اور نہ عیاروں کی عیاری۔ طلسم بس اتنا ہی ہے جتنا کہ ایک گوسائیں کے اسمِ اعظم میں ہے، یا خواجہ سرا مبارک کے اس روغن میں ہے جس کو پیر مرد عجمی کی دُختر نیک اختر کے جسم پر ملنے سے ملک صادق اُس سے متنفر ہو جاتا ہے۔ جب طلسم کے میدان میں یہ احتیاط ہو تو پھر عیاری یہاں کیوں کر راہ پاتی، لیکن چوں کہ یہ داستان ہے اور داستان میں کسی نہ کسی عیار کا پایا جانا لازمی ہے اس لیے یہاں بھی تیسرے درویش کی سیر میں ایک کُٹنی چند لمحوں کے لیے اپنی عیاری کا نقاب اوڑھے ہمارے سامنے آتی ہے۔

"ایک بڑھیا شیطان کی خالہ (اس کا خدا کرے منہ کالا) ہاتھ میں تسبیح لٹکائے بُرقع اوڑھے دروازہ کھلوا کر بے دھڑک چلی آئی اور سامنے ملکہ کے کھڑی ہو کر دُعا دینے لگی کہ " الٰہی تیری نتھ چوڑی سہاگ کی سلامت رہے اور کماؤ کی پگڑی قائم رہے۔ میں غریب رنڈیا فقیرنی ہوں۔ ایک بیٹی میری ہے کہ وہ دو جی سے پورے دِنوں دردِ زہ میں مرتی ہے اور مجھ کو اتنی وسعت نہیں کہ آدھی کا تیل چراغ میں جلاؤں۔ کھانے پینے کو تو کہاں لاؤں۔ اگر مر گئی تو گور و کفن کیوں کر کروں گی۔ اور جنی تو دائی جنائی کو کیا دوں گی۔ اور جچا کو ستھورا اچھوانی کہاں سے پلاؤں گی۔ آج دو دن ہوئے کہ بھوکی پیاسی پڑی ہے۔ اے صاحب زادی اپنی خیر کچھ ٹکڑا پارچہ دلا دو تو اس کو پانی پینے کا آدھار ہو۔"

اگر یہاں میر امن اسے شیطان کی خالہ نہ بھی کہتے تو بھی اُس بڑھیا فقیرنی کی گفتگو کا انداز یہی بتاتا ہے کہ اس کی باتوں میں مکاری ہے۔ میر امن کا کمال یہی ہے کہ وہ افرادِ قصّہ کے کردار پر روشنی ان کی گفتگو کے انداز سے ڈالتے ہیں۔ بہزاد خاں کی دلاوری اس کی للکار میں ہے۔ پہلے درویش کی بہن کی سیرت اس کی گفتگو میں ہے۔ " اے بیرن تو میری آنکھوں کی پُتلی اور ماں باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجہ ٹھنڈا ہوا..."

یوں تو شہزادیاں اس داستان میں کئی ہیں۔ لیکن ان میں سے ہر ایک کا کردار مختلف ہے اور وہ اختلاف کردار گفتگو سے ظاہر کیا گیا ہے نہ کہ اسے بیان کیا گیا ہے۔ شہزادیٔ دمشق کی گفتگو میں جو غرور و تمکنت اور چلتر ہے، وہ شہزادیٔ بصرہ کی گفتگو میں نہیں ہے۔ کیوں کہ آخرالذکر دین دار اور یادِ الٰہی میں مشغول رہنے والی ہے، اور دمشق کی شہزادی شربتِ ورق الخیال یا حشیش کے نشے پر پلی تھی۔

اس پوری داستان میں صرف خواجہ سگ پرست اور اس کے دو بھائیوں کا

کردار ایسا ہے جس میں لچک دکھائی نہیں پڑتی ہے۔ اگر خواجہ سگ پرست نیکی کے ایک سرے پر ہے تو اس کے دونوں بھائی بُرائی کے دُوسرے سرے پر۔ یہ احساس کسی حد تک صحیح ہے کیوں کہ یہ کہانی جزوی حیثیت سے تمثیلی انداز کی ہے۔ اس کہانی میں خواجہ سگ پرست کا کُتّا اس کے بھائیوں کے بالمقابل ایک مثبت رول انجام دیتا ہے۔ وہ ان کی بے وفائیوں کا جواب اپنی وفاداری سے دیتا ہے لیکن یہ تمام تر حقیقت نہیں ہے۔ خواجہ سگ پرست کا کردار نہ تو اٹل ہے اور نہ آئیڈیل۔ بلکہ لچک دار اور ظاہر دار ہے، اور جو کچھ کہ اس میں آئیڈیلزم ہے، وہ بڑی سطحی ہے۔ وہ اگر ایک طرف اس قدر نیک ہے کہ اپنے بھائیوں کی بے وفائی کا جواب اپنی نیکیوں اور حسنِ سلوک سے دیتا رہتا ہے تو دُوسری طرف اتنا ظالم ہے کہ جب وہ اس نیکی سے عاجز آجاتا ہے تو ان کے لیے ایک ایسی سزا تجویز کرتا ہے جو قاہر سے قاہر بادشاہ کے ذہن میں بھی نہیں آسکتی تھی۔ ایک ایسی ہی سطحیت اس کی مذہبی زندگی میں بھی ملتی ہے۔ وہ جس قدر زیادہ متشرع، پابند روزہ، نماز، حج، زکوٰۃ ہے اتنا ہی زیادہ زنانِ کفّار کو اپنے حرم میں داخل کرنے میں تیز بھی ہے۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ وہ اسلام کی تبلیغ کہیں بھی مَردوں کے درمیان نہیں کرتا ہے۔ وہ تو صرف ان عورتوں کو کلمۂ اسلام پڑھاتا ہے جو اُس کے ساتھ بھاگ نکلنے پر آمادہ ہیں۔ اور وہ ایسا اس قباحت کے تحت کرتا ہے کہ چوں کہ وہ متشرع تھا وہ بغیر کلمہ پڑھائے ان عورتوں کو اپنے نکاح میں نہیں لا سکتا تھا۔ اگر گارساں دَتاسی نے اس کے اس کردار کا مطالعہ غور سے کیا ہوتا تو وہ داستان گو پر یہ اعتراض نہ کرتے کہ اس میں مذہبی جوش ہے۔ یا یہ کہ خواجہ سگ پرست جس طرح کے وعظ سے دَم بھر میں دو عورتوں کو مسلمان بنا لیتا ہے، وہ غیر فطری ہے۔ اگر داستان گو میں مذہبی جوش ہوتا تو اس کا اظہار صِرف خواجہ سگ پرست کے قِصّے ہی میں کیوں ہوتا اور جگہوں میں بھی کیا جا سکتا تھا۔ رہ گئی یہ بات کہ خواجہ سگ پرست کا وعظ سطحی ہے اور دَم بھر میں کسی شخص کا مسلمان ہونا غیر فطری ہے، اُس وقت صحیح ہوتی جب کہ خواجہ سگ پرست کا کردار بذاتِ خود سطحی اور ظاہر دار نہ ہوتا، اور جو اشخاص کہ مسلمان ہوتے ہیں، وہ دامِ محبّت کی گرفتار دو عورتیں نہ ہوتیں بلکہ غیر متعلق لوگ ہوتے اور اُس کے صِرف وعظ کے زور سے اسلام قبول کرتے۔ گارساں دَتاسی کو خواجہ سگ پرست کی کہانی سے جو یہ غلط فہمیاں پیدا ہوئیں، اس کا بنیادی سبب یہی ہے کہ وہ بھی عام لوگوں کی طرح خواجہ سگ پرست کے کیریکٹر کو آئیڈیل تصوّر کرنے اور یہ دیکھنے سے قاصر رہے کہ اس کی دین داری اور شرع دوستی کو اُس کے اس فعلِ شنیع کا ایک پردہ بنایا گیا تھا کہ وہ

دو انسانوں کو جو اشرف المخلوقات میں سے ہیں، کُتّے کا جھوٹا کھلاتا تھا۔ کیوں کہ باوجود اس بات کے کہ وہ دونوں اشخاص اپنے افعالِ قبیحہ اور محسن کُشی کے باعث سخت سے سخت سزا کے مستحق تھے، رائے عامہ اس حق میں نہ تھی کہ انھیں کُتّے کا جھوٹا کھلایا جائے۔ چناں چہ خواجہ سگ پرست اس کام کے لیے سخت بدنام تھا اور ایک طرح سے عذابِ شاہی میں مبتلا تھا۔ "کہ اسے اپنے اس فعل کے لیے دُگنا محصول ادا کرنا پڑتا تھا۔" چناں چہ بادشاہ آزاد بخت بھی جس وقت اس کے بارے میں یہ حکایت سُنتا ہے کہ وہ دو آدمیوں کو قفس میں بند کرکے ایک کُتّے کا جھوٹا کھلاتا ہے تو وہ بھی اس کے اس فعل پر اسے قابلِ گردن زدنی قرار دیتا ہے اور سرِ دربار اس سے یہ سوال کرتا ہے:
"اے شیطان آدمی کی صورت تو نے یہ کیا جال بچھایا ہے اور اپنی راہ میں کنواں کھودا ہے۔ تیرا کیا دین ہے اور یہ کیا آئین ہے۔ کس پیغمبر کی اُمّت ہے۔ اگر کافر ہے تو بھی یہ کیسی مَت ہے۔"

اس کے جواب میں وہ اپنے کو مردِ مسلمان، پابندِ شرع، روزہ، نماز، حج، زکوٰۃ بتلاتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کی دین داری اور شرع دوستی کو اس کے اس فعل کے چھپانے کا پردہ بنایا گیا ہے کہ اس نے جو غیر انسانی سزا دو انسانوں کے لیے منتخب کی ہے وہ کچھ اس باعث نہیں ہے کہ وہ انسان کے رُتبے اور اسلام کو پہچانتا نہیں ہے۔ بلکہ اس باعث ہے کہ انھیں اپنی بے وفائی کی سزا بس اسی طرح ملنی چاہیے کہ انھیں ایک باوفا جانور کا جھوٹا کھلایا جائے۔ تاکہ انھیں اپنا جُرم ہر وقت یاد رہے۔ ایسی صورت میں جب کہ خواجہ سگ پرست اس قدر منتقم ہے کہ سزا دیتے وقت وہ انسانیت کے جذبے سے عاری ہو جاتا ہے، ہم اس کی دین داری کو سطحی سمجھنے پر مجبور ہیں۔ اور اس کی یہ سطحیت مختلف موقعوں پر کھلتی جاتی ہے۔ وہ اپنے حصولِ مقصد کے لیے خواہ ایک جورو کو واپس لانے ہی کا کوئی عظیم مقصد کیوں نہ ہو، کفّار کے سارے رسوم ادا کرتا ہے اور اندر سے اس قدر زیادہ شقی القلب نکلتا ہے کہ شاہ بندر کا سر اپنے ہاتھ سے قلم کرتا ہے اور اس کا یہ جواز نکالتا ہے کہ کسی مسلمان کی جورو بھگانے کی یہی سزا ہے کہ اس کا سر قلم کیا جائے معلوم نہیں یہ کس شریعت میں ہے۔ ان ساری باتوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خواجہ صحیح معنوں میں سگ پرست تھا۔ اس کے کردار میں بجُز اپنے بھائیوں کے ساتھ سلوک کرنے کے، جسے وہ غیر انسانی سزا دینے کے باعث دھو بھی دیتا ہے، کسی موقع پر

بھی بلندی کا اظہار نہیں ہوتا ہے۔ وہ وزیر زادے سے محبت کرتا ہے، لیکن اس میں خلوص کم ہے اور یہ غرض زیادہ ہے کہ وہ اسے متبنیٰ کرنا چاہتا تھا چناں چہ جس وقت وہ وزیر زادہ نکل آتا ہے تو وہ شکستِ آرزو میں یہ کہاوت پڑھتا ہے۔ "گھر میں رہے نہ تیر تھ گئے منڈ منڈا فضیحت بھئے۔" لیکن جوں ہی بادشاہ اس کم سن وزیر زادی کا نکاح اس اکاون سالہ بوڑھے سے تجویز کرتا ہے تو اس کی بتیسی نکل پڑتی ہے اور وہ باپ اور فرزند کے خود ساختہ رشتے کو بھول جاتا ہے۔ اس کے کردار کا یہ نقشہ اچھا خاصہ کسی شرعی حیلہ جو، ظاہردار شیخ جی کا ہے جسے درویشوں کے پہلو میں تضاد کے لیے بٹھایا گیا ہے۔ اس کے یہاں صرف شرع ہے، دین کی روحانیت نہیں۔ اس کے برعکس درویشوں کے یہاں دین کی رُوحانیت ہے۔ رسُوم ظاہری کی پابندی کا کوئی مذکور نہیں۔ یہ سب کچھ کہہ چکنے کے بعد ہمیں اس کی بھی گنجائش رکھنی چاہیے کہ مقبول عام جتنی بھی داستانیں ہیں، ان میں تبلیغِ اسلام کا جُز بھی موجُود ہے۔ ممکن ہے کہ یہاں بھی تبلیغِ اسلام کا جُز، ہرچند کہ وہ ایک شیخ ہی کی موعظت کے ذریعے کیوں نہ ہو، اس لیے داخل کیا گیا ہو کہ ذرا عوام میں اس کی بھی دھاک رہے۔

جہاں تک اس داستان کے پلاٹ کا تعلق ہے یا یُوں کہنا چاہیے کہ چاروں درویشوں کی سیر کو ایک لڑی میں اُلجھانے کا تعلق ہے، وہ تمام تر ایک ذہنی سازش کا نتیجہ ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ پہلے یہ قصّہ چار درویشوں کا الگ الگ تھا۔ جب کسی داستان گو نے انھیں ایک رشتے میں پرونے کی کوشش کی تو اس کا یہ حل نکالا کہ بادشاہ آزاد بخت کی تکمیلِ آرزو کو ان چاروں درویشوں کی مُلاقات پر مشروط کر دیا۔ اس سے قصّے کے آغاز اور انجام، دونوں ہی میں وحدت پیدا ہوگئی جو ہرچند کہ سازشی ہے، پھر بھی گوارا ہے۔ کیوں کہ چاروں درویشوں کی سیر میں غزل کی ایسی ایک داخلی وحدت پائی جاتی ہے۔ اس کا ناگوار پہلو یا بھرتی کا حصّہ تو صرف خواجہ سگ پرست کی سرگزشت اور پھر اس کی زبانی آذربائی جانی نوجوان کا قصّہ ہے جو چاروں درویشوں کی روحانی سیر کی اسپرٹ سے قطعی ہم آہنگ نہیں ہے۔ ہرچند کہ داستان کا طویل ہونا ہی حُسن ہے؛ طُول دینا ہی مزا ہے قصّہ کوتاہ کا

لیکن تاوقتیکہ طوالت میں کوئی حُسنِ تعلیل پیدا نہ کیا جائے، طوالت نہ صرف کھلتی ہے بلکہ داستان کی اسپرٹ کو مجروح بھی کرتی ہے، اور یہ نقص اس داستان میں خواجہ سگ پرست کی کہانی سے پیدا ہُوا ہے۔ جہاں تک کہ فرداً فرداً ہر درویش کی سرگزشت کے پلاٹ کا تعلق

ہے، ان میں سے پہلے درویش کی سرگزشت کا پلاٹ اس قدر ٹھُکا ہوا ہے کہ اُس پر انگلی رکھنے کی گنجائش نہیں ہے۔ دُوسرے درویش کی سرگزشت میں حاتم طائی کا قصہ بظاہر ضروری نہیں معلوم ہوتا ہے لیکن چوں کہ سَیر کا بنیادی جذبہ سخاوت ہے اس لیے وہ اپنا جواز اپنے ساتھ لیے ہوئے ہے۔ تیسرے درویش کی سرگزشت میں نعمان سیاح کا قصّہ بھی بظاہر خارج سے عاید کیا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جس وقت یہ سوچتا ہُوں کہ اس کی عدم موجودگی میں شہزادی فرنگ کا تعارف شہزادۂ عجم سے کیوں کر کرایا جاتا تو مجھے وہ قصہ دُوسرے درویش کی سرگزشت کے پلاٹ کا ایک لازمی جُز نظر آتا ہے۔ چوتھے درویش کی سرگزشت کا پلاٹ بالکل دُرست ہے۔ اب داستان کے پلاٹ پر ایک نظر پھر ڈالیے۔ ہر درویش کی سَیر میں درویش کے عشق کی کہانی سے علیحدہ ایک اور کہانی عشق کی یا تو ہیروئن کی زندگی سے وابستہ کرکے سُنائی گئی ہے یا پھر کسی اور بہانے سے۔ پہلے درویش کی سرگزشت میں شہزادیٔ دمشق اور یوسف سوداگر کے عشق کی بھی کہانی ہے۔ دُوسرے درویش کی سرگزشت میں شہزادہ نیم روز اور پری کی داستانِ محبت بھی ہے۔ تیسرے درویش کی سرگزشت میں شہزادی فرنگ اور اس کے چچازاد بھائی کا بھی قصّۂ عشق بیان کیا گیا ہے۔ چوتھے درویش کی کہانی میں پیرِ مردِ عجمی کی دخترِ نیک اختر کا بھی ایک چاہنے والا شہزادہ ہے، جسے ملک صادق عین شبِ عروسی میں قتل کرتا ہے۔ اس طرح عشق کا جال چاروں طرف سے پھیلایا گیا ہے۔ جہاں تک داستان کے اختتام کا تعلق ہے اس میں تائیدِ غیبی کی بنیاد پر صرف رجائیت ہی کا پہلو اُجاگر نہیں کیا گیا ہے بلکہ فطرت اور فوق فطرت کے درمیان، فروغِ خیر اور نفیٔ شر کی بنیاد پر ایک اِتحاد یا میل جول بھی پیدا کیا گیا ہے۔ لیکن فوق فطرت طاقتوں کی برتری پر انسان کی عاجزی کے بالمقابل کچھ ایسا زور دیا گیا ہے کہ اس سے قصّے کے تاریخی وجود پر اچھی خاصی روشنی پڑتی ہے۔ قِصوں کا المیہ ساز، درویشوں کی مایُوسی اور پھر تائیدِ غیبی پر بھروسا اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ یہ داستان ایک بیمار قوم کو سُنائی گئی تھی۔ اس کا جذبۂ عشق، اقرارِ خودی اور نازفرمائی کے بالمقابل انکارِ خودی اور عجز و نیاز کی طرف زیادہ مائل ہے۔

زبان و بیان

غالبؔ لکھتے ہیں کہ "داستان طرازی منجملہ فنونِ سخن ہے" اور غالب کے بھتیجے خواجہ بدرالدین امان دہلوی حدائق انظار (ترجمۂ بوستانِ خیال، جلد سوم و چہارم) کے دیباچے میں اس فنِ سخن کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے سب سے زیادہ اہمیت اس بات کو دیتے

ہیں کہ عبارت سریع الفہم ہو کہ واسطے فنِ قصّہ کے لازم ہے،" ساتھ ہی اس کے وہ " لطافتِ زبان اور فصاحتِ بیان " کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ لطافتِ زبان اور فصاحتِ بیان تابع ہے اس خصوصیت کے کہ عبارت سریع الفہم ہو۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا ہے کہ عبارت کا صرف سریع الفہم ہونا کافی ہے۔ داستان کی زبان لطیف کے بیان کو فصیح ہونا چاہیے۔ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ یہی خصوصیات منجملہ اور خوبیوں کے " باغ و بہار " کی عبارت کو سریع الفہم بناتی ہیں۔ میرا خیال تو یہی ہے۔ لیکن چوں کہ ایک لکھنوی داستان طراز مرزا رجب علی بیگ سرور کو میر امن کی لطافتِ زبان اور فصاحتِ بیان کے بارے میں شبہ ہے، اس لیے ذرا ان نکتوں کی وضاحت کچھ ضروری سی معلوم ہوتی ہے اور اُن کی وضاحت میں اسی وقت زیادہ مزہ آئے گا، جب کہ ہم میر امن کی زبان پر الزام لانے والے ہی کی تصنیف و تحریر کے حوالے سے ان پر روشنی ڈالیں۔

مرزا رجب علی بیگ سرور میر امن کی زبان کے بارے میں لکھتے ہیں: "دِلّی کے روڑے اٹکائے ہیں محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں۔" اس روڑے کی تلمیح یہ ہے کہ میر امن نے باغ و بہار کے دیباچے میں اپنی زباں دانی کا دعویٰ ان الفاظ میں کیا ہے۔" اور جو شخص سب آفتیں سہہ کر دلّی کا روڑا ہو کر رہا اور دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گزاریں اور اس نے دربار امراؤں کے اور میلے ٹھیلے عرس چھڑیاں سیر تماشا اور کوچہ گردی اس شہر کی مدّت تلک کی ہوگی اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا ہوگا اس کا بولنا (اردوئے معلیٰ کا) البتہ ٹھیک ہوگا۔"

بس میر امن کا یہی روڑا تھا جس سے اُلجھ کر مرزا صاحب نے اس کا قافیہ توڑا۔ اور جب کسی اور کا ہاتھ پاؤں نہ ملا تو محاوروں ہی کے ہاتھ پاؤں توڑے۔ اسی قسم کی رعایتِ لفظی نے انھیں میر امن کے اسلوب سے دُور کیا اور وہ تحسین کے "نوطرزِ مرصع" کی طرف لوٹ گئے۔ ایسی صورت میں لطافتِ زبان اور فصاحتِ بیان کا معیار بھی ان کے ہاں بدلا، اور فنِ قصّہ گوئی کے لیے عبارت کا سریع الفہم ہونا ساقط ٹھہرا۔ ان دو اسالیب زبان میں سے ایک ٹھیٹھ ہندوستانی، جس کو میر امن نے برتا، اور دوسرا عربی اور فارسی کے الفاظ اور فقروں سے بوجھل اُردو، جس میں مرزا رجب علی بیگ نے طبع آزمائی کی ہے۔ کون مقبولِ انام ہے، اس کا فیصلہ ہو چکا ہے لیکن اس کے پس منظر کو سمجھنا آج بھی بے سود نہیں ہے۔ قصّہ یہ ہے کہ اُردو زبان اپنی اصل میں ہندی ہے اور وہ ہندی ہے جو دِلّی اور

اس کے نواح میں بولی جاتی تھی۔ اسے اُردوئے معلیٰ کا لقب شاہ جہاں آباد میں ملا جبکہ بقولِ میر امّن شاہی لشکر کا بازار شہر میں داخل ہُوا۔ اس وقت سے اُردو زبان صحیح معنوں میں پروان چڑھی۔ اور اُس کا روزمرّہ اور محاورہ متعین ہونے لگا۔ اس حقیقت سے کسی کو دِل چھوٹا کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ کیوں کہ ہر زبان کا ایک مرکز ہُوا کرتا ہے جہاں سے وہ پھیلتی ہے۔ جب دِلّی نادرشاہی اور ابدالی حملوں سے اُجڑنے لگی تو جہاں مُلک کے اور حصّوں میں وہاں کے شعرا، علما اور فضلا جاکر آباد ہونے لگے۔ وہاں ان کا ایک بہت بڑا گروہ لکھنؤ میں بھی جاکر آباد ہوگیا۔ اس وقت سے لکھنؤ بھی اُردو کا ایک مرکز بنا لیکن چوں کہ وہاں کے مضافات میں کھڑی بولی نہیں بلکہ اودھی بولی جاتی تھی۔ اس لیے اُردو بولنے والوں کے لہجے میں فرق آیا۔ اسی فرق کو چھپانے کے لیے وہ غیر شعوری طور سے عربی اور فارسی کے الفاظ اور فقرے زیادہ سے زیادہ استعمال کرنے لگے، اس میں کچھ دخل اس بات کو بھی تھا کہ وہ اس وقت عربی اور فارسی کی تعلیم کا ایک بہت بڑا مرکز بھی تھا۔ اور جس حد تک ان کی تہذیب میں ایرانی کلچر کی نقّالی نے جگہ بنائی اور وہ تصنّع اور تکلّف کی طرف مائل ہوئے۔ ان کے طرزِ تحریر اور شعر و شاعری میں رعایتِ لفظی نے بھی زور پکڑا، کہ اس کا تعلق بناوٹ اور سجاوٹ سے تو ہے لیکن معنی آفرینی سے نہیں ہے۔ اسی رعایتِ لفظی کو وہ اپنے محاورے میں رنگینیٔ عبارت کے نام سے یاد کرتے تھے۔ میر امّن نے اس روش کو اختیار نہیں کیا۔ اس کے اسباب کیا تھے اس پر روشنی ڈالی جاچکی ہے۔ اس کے برعکس انھوں نے "ٹھیٹھ ہندوستانی میں جو کہ اُردو کے لوگ ہندو مسلمان عورت مَرد، لڑکے بالے خاص و عام بولتے تھے" قصّۂ چہار درویش کو لکھا۔ اور اس کا معیار دِلّی کے محاورے اور روزمرّے کو یا بقولِ میرؔ جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان کو قرار دیا۔ جس طرح میرؔ نے لہُو کو لوھو، جگہ کو جاگہ بھی نظم کیا ہے کہ اُس وقت یہ لہجہ بھی تھا۔ میر امّن نے بھی بصند کو بجد، مہربانی کو مہربانگی[1] وغیرہ لکھا ہے کہ عوام یُوں بھی بولتے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے ہندی زبان کے ایسے الفاظ بھی آزادانہ طور سے استعمال کیے ہیں جو اُس وقت اُردو کے لوگ ہندو مسلمان کے درمیان عام طور پر رائج تھے اور آج کم کم استعمال کیے جاتے ہیں۔ مثلاً آنند منگل وغیرہ۔ ملک زیربار کی کنیا تو خیر ٹھینٹھ ہندی ہی

---

[1] چاہے وہ ماہ ہم کو ٹک مہربانگی سے
اے آفتاب ہم نے اکثر یہ بات چاہی
(شاہ عالم ثانی)

بولتی ہے۔ انھوں نے بصرہ کی شہزادی کی زبان سے بھی ہندی کا کبت پڑھوایا ہے۔ اس زمانے کے اعتبار سے یہ کوئی انوکھی بات نہ تھی۔ جہاں میرؔ و سوداؔ کے اشعار دُہرائے جاتے ہندی کے دوہے اور کبت بھی اردو کے لوگ اپنی بات چیت میں لاتے۔ لکھنؤ والے برطانوی سپاہیوں کے تحفظ میں کلچر کے اس دھارے سے دور ہو چلے تھے۔ اب ان میں نہ تو ہندوستانی کی یہ ملاوٹ تھی، اور نہ ان کے بیان میں وہ سادگی، نرمی اور گھلاوٹ تھی جو میرؔ کی شاعری میں ہے۔ وہ آسان کو مشکل بنا کر پیش کرنے کے فن میں مہارت حاصل کر رہے تھے، اور ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی دُھن میں تھے۔ جب ان کے سامنے میر امنؔ کا یہ اسلوب آیا تو اس سے انھوں نے اپنی نمائش کی کشتی کو ڈوبتے ہوئے پایا۔ مرزا رجب علی بیگ سرورؔ کو اُن کی زبان اور ان کا بیان اسی لیے پسند نہ آیا کہ ان کی زبان ہندوستانی اور بیان بنیادی اعتبار سے تصنّع اور تکلف سے عاری تھے اور وہ اس عام فہم اور فطری اندازِ تحریر کے خوگر نہ تھے۔ ان کا اندازِ نگارش تو یہ ہے کہ اگر انھیں جانِ عالم کی خدمت میں طوطے سے یہ کہلانا ہے کہ اگر آپ گھڑی بھر اور دیر لگاتے تو میری رُوح، شہزادی کے غیض و غضب سے پرواز کر جاتی تو اسے اس طرح ادا کرتے ہیں۔ "اگر آپ گھڑی بھر اور دیر لگاتے، تشریف نہ لاتے تو میرا طائرِ رُوح گربۂ غضبِ شہزادی سے مجروح ہو کر پرواز کر جاتا" اور شہزادی کے غضب کی تصویر یوں کھینچتے ہیں۔ "پھر تو شعلۂ غضب کا کانون سینۂ شہزادی میں مشتعل ہوا" وہ بے چارے یہ سمجھنے سے قاصر تھے کہ شعلہ کانون سے باہر بھی مشتعل ہوا کرتا ہے۔ یوں بھی کہا جاتا ہے کہ وہ مشتعل ہوئی۔ اس کا غصہ بھڑک اٹھا۔ ان فقروں میں نہ تو کہیں شعلہ ہے اور نہ کانون۔ حالانکہ استعارہ سارا آگ ہی کا ہے۔ اسی طرح ایک طائرِ مُشتِ پر کی رُوح کے پرواز کرانے کے لیے انھیں شہزادی کے غضب کی بلّی کے لانے کی چنداں ضرورت نہ تھی۔ فرض کیجیے کہ اگر اس مُشتِ پر کا طائرِ رُوح، گربۂ غضبِ شہزادی سے مجروح ہو کر بھی پرواز نہ کرتا تو کیا اس کے لیے مصنّف شیرِ ببر لاتا۔ طائرِ رُوح کا استعارہ، طائر اور رُوح کے پرواز کرنے کی نسبت سے ہے نہ کہ ان دونوں کے درمیان کوئی جسدی مناسبت ہے جسے مجروح کرانے کی ضرورت تھی۔ مجروح تو شہزادی کے گربۂ غضب سے طوطا ہوتا نہ کہ اُس کا طائرِ رُوح۔ اس کی رُوح تو مجروح مصنّف کے رعایتِ لفظی ہی سے ہو سکتی ہے۔ تو عرض یہ ہے کہ نہ تو میر امنؔ کے یہاں یہ رنگینی ہے جس میں ایک طوطے کا دو طوطا بنتا ہو، اور نہ لفظوں کا یہ گھڑ پیچ ہے کہ اگر شعلہ کا لفظ آئے تو شہزادی کے سینے میں کانون کا ڈالنا

ضروری قرار پائے۔ میر امن کی عبارت میں رنگینی استعاروں کے ایجاز و اختصار اور محاوروں کے برتنے سے پیدا ہوئی ہے نہ کہ "استعاروں کے ہاتھ پاؤں توڑنے سے"۔ اب میر امن کا اندازِ تحریر ملاحظہ کیجیے:

"بعد آٹھ دن کے وہ معشوقہ مجھ سے مخاطب ہوئی کہ حق تعالیٰ نے آدمی کو انسانیت کا جامہ عنایت کیا ہے کہ نہ پھٹے اور نہ میلا ہو۔ اگرچہ پُرانے کپڑوں سے اس کی آدمیت میں فرق نہیں آتا ہے۔ پر بظاہر میں خلق اللہ کی نظروں میں اعتبار نہیں پاتا۔" اب ایک اور جگہ جامے کا استعارہ ملاحظہ کیجیے۔ "سوائے بصرہ کی شہزادی کے کوئی سخی دیکھنے میں نہ آیا۔ سخاوت کا جامہ اللہ نے اس عورت پر قطع کیا ہے۔" مرزا رجب علی بیگ سرور ہوتے تو معلوم نہیں کتنے جملوں میں اس مفہوم کو ادا کرتے اور کیا عجب جو اس جامے کو قطع کرنے کے لیے قینچی لے کر دوڑتے۔ لیکن مجھے اس جھگڑے ٹنٹے سے کیا لینا ہے۔ میں نے تو میر امن کے اسلوب کو اُجالنے کے لیے یہ تمہید باندھی ہے۔ لیکن چوں کہ میرا کام ادب کو پرکھنا ہے نہ کہ کسی کی حمایت یا مخالفت کرنی ہے۔ اس لیے ان کے حسنِ بیان پر روشنی ڈالنے سے پہلے میں ان کے ایسے چند محاوروں کا بھی ذکر کروں گا، جہاں واقعی ان کے ہاتھ پاؤں ٹوٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔ "میرا قصہ دُور و دراز ہے[1]۔" "سلطنت برباد دی" (برباد کی) "دسترخوان مزید کیا" (بڑھایا)۔ "محنت کھینچا" (انتظار کھینچا)۔ "دست گیر کر کے لائے" (گرفتار)۔ لیکن یہ شکستگی ہر جگہ نہیں ہے۔ بس اتنی ہی جگہوں میں ہے جن کا کہ ذکر کیا گیا۔ اوّل اوّل جب فارسی کے محاورے اُردو میں ترجمہ کیے گئے تو ان کا یہی عالم تھا۔ وہ آہستہ آہستہ خراد پر چڑھ کر دُرست ہوئے ہیں۔ اب میں کچھ ایسے الفاظ کا ذکر کروں گا جنھیں انھوں نے غلط العوام اور غلط العام کی تمیز کیے بغیر استعمال کیا ہے۔ بجد۔ مہربانگی۔ امراؤں، غرباؤں۔ سلاطینوں۔ پنڈت خانہ۔ جیسے الفاظ غلط العوام کے تحت آتے ہیں نہ کہ غلط العام کے تحت۔ ایک لفظ سنسکرت کا بھی غریب استعمال ہوا ہے: "ایک گمت رہیں یا جُدا جُدا ہو جائیں۔" گمت کی جگہ سنگھ زیادہ مستعمل ہے۔ یہ ہیں وہ چند محاورے اور الفاظ، جن کی رسائی ان دنوں بارگاہِ ادب میں نہیں ہے۔ لیکن لاکھ دو لاکھ الفاظ کی عبارت میں ان کا وجود اس قدر غیر نمایاں

---

[1] معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یہ محاورہ قدیم زمانے میں رائج تھا۔ قاسم اپنے تذکرے "مجموعۂ نغز" میں آشنا کے ذکر میں لکھتے ہیں: "القصہ قصہ دُور و دراز است ....." "دوقفی

ہے کہ ان سے امّن کی زبان اور بیان پر کوئی حرف نہیں آتا ہے ۔ وہ کب سہو و خطا سے اپنے کو آزاد سمجھتے ہیں۔

خطا گر کہیں ہو تو رکھیو معاف
کہ پھولوں میں پوشیدہ رہتا ہے خار
ہے انساں مرکب ز سہو و خطا
یہ چوکے گا ہر چند ہوا ہوشیار

اب آپ ان کی سہو و خطا سے درگزر کر کے جو کہ ہر ایک کے یہاں ہے ۔ ان کے اسلوب کی خصوصیات پر غور کیجیے :

یہ تاثر قائم کرنا تو بڑا اسہل ہے کہ میر امّن کی نثر رواں دواں، سلیس، بامحاورہ، اور سریع الفہم ہے لیکن ایسا کیوں ہے، اس کا تجزیہ قدرے دشوار ہے ۔

میر امّن کی نثر میں آہنگ ہے ۔ اس کی طرف مختلف حضرات ہمیں متوجہ کر چکے ہیں۔ لیکن اس پر کم لوگوں نے دھیان دیا ہے کہ وہ آہنگ اتنی ناملتزم نہیں ہے جتنی کہ بظاہر معلوم ہوتی ہے ۔ چند جملے ملاحظہ ہوں :

(۱) "اگر خوب صورتوں کے دیکھنے کا دل میں شوق نہ ہوتا تو وہ بدبخت میرے گلے کا طوق نہ ہوتا۔"
(۲) "میں بیہودی سے پوچھوں کہ ایسی کیا تقصیر ہے کہ جس کے بدلے یہ تحریر کی ہے۔"
(۳) "تو نے جان و مال سے خاطر کی اور جو کچھ اپنی بساط تھی حاضر کی ۔"
(۴) "غرض دونوں نے مجھے خرد و خام کیا اور حضرت یوسف کے بھائیوں کا سا کام کیا۔"

یہ سارے جملے مقفیٰ ہیں، اور قافیوں کا یہ التزام بعض جگہوں میں گفتگو کو بے مزہ بھی کر دیتا ہے ۔ ایک موقع پر اس کی مثال ملاحظہ کیجیے :

"جب تو وہاں سے فراغت کر کے آیا اور میرے رو برو عذر غیر حاضری کا شرمندگی سے لایا ۔ میں نے تیری تشفی کے لیے فرمایا کچھ مضائقہ نہیں ۔ جب اس نے رضا دی تب آیا ۔"

گفتگو کا یہ انداز کب کسی دور میں پایا گیا ہے اور کب کسی نے اپنے لیے فرمایا کہا ہے ۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ آہنگ برجستہ ان کے قلم سے نہیں پھوٹتا ہے بلکہ اس کے لیے التزام بھی کیا ہے ۔ لیکن ان کی نثر کی صرف یہی ایک خصوصیت نہیں ہے ۔ وہ محمد حسین آزاد کی طرح ہر کیفیت کی مصوری کرتے ہیں ۔ اور اس کا دستور ان کے یہاں

یہ ہے کہ وہ پہلے اعلانِ کیفیت کرتے ہیں، اس کے بعد فوراً ہی اس کی مصوّری یا توضیح کرتے ہیں اور جیسی کیفیت ہوتی ہے اسی کے مطابق آہنگ استعمال کرتے ہیں مثلاً جہاں سکون ہے وہاں آہنگ بھی سُست رو ہے اور جہاں حرکت ہے وہاں آہنگ بھی تیز ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اس عبارت کا مطالعہ کیجیے:

"اب دَمڑی کی ٹھڈیاں میسّر نہیں جو چبا کر پانی پیوں۔ دو تین فاقے کڑاکے کھینچے، تاب بھوک کی نہ لا سکا۔ لاچار بے حیائی کا بُرقع مُنھ پر ڈال کر قصد کیا کہ بہن کے پاس چلیے (اب اس کے بعد بے حیائی کی توضیح ہے) لیکن یہ شرم دل میں آتی تھی کہ قبلہ گاہ کی وفات کے بعد نہ بہن سے کچھ سلوک کیا نہ خالی خط لکھا۔ بلکہ اس نے دو ایک خط خطوط ماتم پُرسی اور اشتیاق کے جو لکھے اس کا بھی جواب اس خوابِ خرگوش میں نہ بھیجا (اب تذبذب کی منزل آتی ہے) اس شرمندگی سے جی تو نہ چاہتا تھا (تذبذب رفع ہوتا ہے اور ارادہ عمل کی صورت اختیار کرتا ہے) پر سوائے اس گھر کے اور کوئی ٹھکانہ نظر میں نہ ٹھہرا (اب آہنگ تیز تر ہوتا ہے) جوں توں پاپیادہ خالی ہاتھ گرتا پڑتا ہزار محنت سے وہ کئی منزلیں کاٹ کر ہمشیر کے شہر میں جا کر اس کے مکان پر پہنچا۔" آخری جملے میں "ہمشیر کے شہر میں جا کر" ایک زاید فقرہ ہے جسے صرف آہنگ کی خاطر لایا گیا ہے۔

میر امّن نہ تو اردو زبان کے قواعد سے بے خبر تھے اور نہ اس بات سے کہ پہلے مبتدا پھر خبر، پہلے مضاف اور پھر مضاف الیہ ہونا چاہیے۔ لیکن ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ اپنے جملوں میں اس قاعدے کی پابندی بہت ہی کم کرتے ہیں۔ اس کا بنیادی سبب یہی ہے کہ وہ اپنی عبارت کو آہنگ کا پابند رکھتے ہیں اور جہاں کہیں ضرورت محسوس کرتے ہیں وہ شعرا کی طرح خبر پہلے مبتدا بعد میں، مضاف الیہ پہلے اور مضاف بعد میں استعمال کرتے چلے جاتے ہیں۔ اور ایسا وہ اس لیے کرنے پر مجبور تھے کہ ان کے زمانے کا یہی دستور تھا کہ جب نثر لکھی جاتی تو قافیہ، وزن اور آہنگ، سب کا خیال رکھا جاتا۔ میر امّن اس ٹھوس سماجی حقیقت کو تمام تر نظر انداز نہیں کر سکتے تھے۔ اگر وزن نہیں تو قافیہ، اور قافیہ نہیں تو آہنگ تو ہونا ہی چاہیے۔ لیکن میں نے یہ کیا بات کہی۔ آہنگ تو ہر نثر میں موجود ہوتا ہے خواہ وہ معرّیٰ ہو یا مسجّع۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ معرّیٰ نثر میں آہنگ متنوع ہوتا ہے۔ وہ جگہ جگہ بہ اعتبار کیفیت بدلتا جاتا ہے اور یہی اس کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ اس کے برعکس مسجّع نثر میں آہنگ غیر متنوّع ہوتا ہے۔ اس سے سب سے بڑا نقصان یہ ہوتا ہے کہ کان قافیے کے عادی ہو جانے کے باعث ان کے انتظار

میں رہتے ہیں نہ کہ مطلب کو ذہن نشین کرانے میں مددگار رہتے ہیں۔ میر امن کے یہاں قافیے کا التزام ہر جگہ نہیں ہے۔ گو اس سے ان کو بالکل بری بھی نہیں کیا جا سکتا ہے تاہم ان کی نثر کی یہ بنیادی خصوصیت نہیں ٹھہرائی جا سکتی ہے، ان کی نثر کی بنیادی خصوصیت آہنگ ہی کا التزام ہے جو متنوع ہے جیسا کہ ایک اچھی نثر میں ہونا چاہیے۔ زبان کو معنوی اعتبار کے ساتھ ساتھ صوتی اعتبار سے بھی دیکھنے کی یہی خوبی ان کی عبارت کو فصیح بناتی ہے۔ فصاحت کی بنیاد صوتیات ہی پر تو ہے۔

ع۔ شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے

ع۔ کھا کھا کے اوس اور بھی سبزا ہرا ہوا

یہ جو ساری مثالیں شبلی نے دی ہیں ان کا تعلق صوتیات ہی سے تو ہے۔ یہ فصاحت میر امن کے یہاں بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے۔ "اے بیرن تو موتی مٹی کی نشانی ہے۔" ذرا اس جملے میں بیرن کی جگہ بھائی بھیا وغیرہ رکھ کر تو دیکھیے۔ ہاں ان کی عبارت میں وہ لکھنوی بلاغت نہیں ہے کہ اگر ایک لفظ کشتی کا آجائے تو اس کی رعایت سے لنگر، بادبان، ناخدا سب کا لانا ضروری قرار دیا جائے۔ اور اگر یہ بلاغت نہیں بلکہ رعایت لفظی ہے اور بلاغت حرف مطلب کو مؤثر انداز میں دوسروں تک پہنچانے کا نام ہے تو پھر اس کی مثالیں بھی ان کے یہاں استعاروں کے استعمال میں ڈھونڈھی جا سکتی ہیں۔ لیکن میں نے یہاں یہ کیا بات اٹھائی۔ بلاغت اور داستان میں؟ یہ لفظ ہی کچھ اس کے لیے بھاری پڑتا ہے۔ میر امن کی عبارت تو سریع الفہم ہے جیسا کہ خواجہ بدر الدین امان نے فن قصہ گوئی کے لیے لازمی قرار دیا ہے۔

عبارت سریع الفہم جو اس کو مخاطب کرنے سے ہوتی ہے۔ اور اس کا آسان طریقہ تشبیہ اور تمثیل (DRAMATIZATION) ہے، لیکن چوں کہ داستان گوئی میں تمثیل کی ضرورت زیادہ اور تشبیہات کی کم ہوتی ہے، اس لیے میر امن نے زیادہ تر تمثیلات ہی سے کام نکالا ہے، ویسے کہیں کہیں منظر نگاری کے موقعے پر انھوں نے اچھی تشبیہات بھی استعمال کی ہیں، لیکن ایسے مواقع ان کے یہاں اس قدر کم آتے ہیں کہ ان کے ذکر کو حذف کیا جا سکتا ہے۔ اب ہم آپ کی توجہ ان کی تمثیل نگاری کی طرف مبذول کرنا چاہتے ہیں۔ دیوانگی کے عالم کی ایک تمثیل ملاحظہ ہو: "آخر وہاں سے مایوس ہو کر پھر آیا تو اس پری کو پیڑ کے نیچے نہ پایا۔ اس وقت کی حالت کیا کہوں کہ حسرت جاتی رہی۔ دیوانہ باؤلا ہو، کبھی درخت پر چڑھ جاتا اور ڈال ڈال پات پات پھرتا۔ کبھی ہاتھ پاؤں

چھوڑ کر زمین پر گرتا اور اس درخت کی جڑ کے آس پاس تصدق ہوتا۔ کبھی چنگھاڑ مار کر اپنی بے کسی پر روتا۔ کبھی پچھم سے پورب کو دوڑ جاتا۔ کبھی اُتر سے دکھن کو پھر آتا۔" یہاں دیوانگی کی ایک اداکاری کی گئی ہے نہ کہ صرف یہ بیان واقعی ہے کہ وہ دیوانہ اور باؤلا ہو گیا، وہ اپنی عبارت کو سریع الفہم، بالعموم انھی قسم کی تمثیلات، توضیحات اور مصوری سے کرتے ہیں لیکن چوں کہ یہ عمل اختصار کا نہیں بلکہ طوالت کا ہے، اور میر امن فطرتاً اختصار پسند واقع ہوئے تھے اس لیے وہ اکثر اس عمل کے بجائے چھوٹے چھوٹے محاوروں اور اچھوتے استعاروں سے بھی کام نکال لیتے ہیں۔ جس وقت کہ ادب کا ایک طالب علم، ان کی اِنشاپردازی کی کسی دائم اور باقی خدمت کا پتا چلائے گا تو اس کی نظر ان کی تمثیل نگاری اور مصوری پر نہیں بلکہ ان نئے استعاروں اور افعال پر پڑے گی جو انھوں نے ہمیں دیے ہیں، کیوں کہ زبان کے سرمائے میں انھی سے اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی خدمات بڑی اہم اور وسیع ہیں۔ میر امن نے جو ہمیں نئے استعارے دیے ہیں، ان میں سے چند یہ ہیں۔ "جب نشہ طلوع ہوا" "مرد نکھٹو ہو کر گھر سیتا ہے" "دھری نوبتیں جھڑنے لگیں" "دُنیا کا یہی آواگون ہے" "کریال میں غلیلہ[1] لگا" "تب میں نے دل چلا کر کہا۔" "آدمی اناج کا کیڑا ہے" "آدمی کا شیطان آدمی ہے[2]" یہ صحیح ہے کہ ان کہاوتوں اور استعاروں میں سے چند پُرانے بھی ہیں اور انھوں نے انھیں وضع نہیں کیا ہے۔ لیکن اس سے ان کی خدمت کی اہمیت گھٹتی نہیں ہے۔ اس طرح انھوں نے ہمیں بہت سے نئے افعال اسم سے بنا کر دیے ہیں۔ "بات سے بتیانا۔ ڈور سے ڈوریانا۔ ٹانگ سے ٹنگیانا۔ ایڑی سے ایڑنا۔ پانی سے پنیانا۔ ننگا سے ننگیانا وغیرہ۔

وہ اپنی اسی اختصار اور جامعیت پسندی کے باعث جو کہ نئے سے نئے استعاروں اور افعال کی جستجو سے ظاہر ہے ۔ ۔ ۔ ـــــ وہ گارساں دتاسی کے الفاظ میں "ایسے الفاظ نہیں لاتے، جن کے کوئی معنی (اس عبارت میں) نہیں ہوتے" یہاں یہ سمجھایا جا سکتا ہے کہ وہ تابع مہمل الفاظ اکثر استعمال کرتے ہیں لیکن ایسا

---

۱ بیٹھے اگر خوشی سے آ کر چمن میں بلبل
کریال میں غلیلا ایسا لگے کہ اڑ جا (سجاد ہمعصر میر)

۲ نور اللغات

وہ ایسے ہی موقع پر کرتے ہیں، جہاں وہ گفت گو کا فطری انداز پیدا کرتے ہیں۔ ورنہ ان کی بھٹکی ہوئی عبارت کا انداز تو یہ ہے کہ ایک فقرے میں ایک جملے کا مفہوم ادا کر جاتے ہیں۔" رعیت آباد، خزانہ معمور، لشکر مرفہ، غربا آسودہ۔" یہاں صفت اپنے موصوف کے ساتھ اس طرح جُڑی ہوئی ہے گویا وہ صرف اسی کے لیے وضع ہوئی تھی۔ بلاغت انھی باتوں سے پیدا ہوتی ہے۔

پھول کے پہلو ہی میں تو خار ہوتے ہیں۔ جہاں ان کی عبارت میں یہ ساری خوبیاں ہیں، وہاں ایک بہت بڑی کمزوری بھی ہے۔ زبان کی نہیں بلکہ اس بات کی ہے کہ انھیں جذبات نگاری میں قدرت حاصل نہ تھی۔ وہ سفر کے ہرج مرج اور طلسم وحیرت کا سماں اچھا باندھتے ہیں۔ کہیں کہیں کسی کو دہشتی جھاڑنا اور ہانک پکار کے بھگتا نا ہوا بھی پیش کر لیتے ہیں لیکن جب محبت یا غم کی کیفیت کے بیان کا وقت آتا ہے تو وہ توضیح اور تمثیل سے آگے بڑھ نہیں پاتے ہیں۔ وہ نہ تو جدائی کا کوئی نوحہ لکھ پاتے ہیں اور نہ محبت کی کوئی غزل۔ وہ عشق کی داستان لکھتے ہیں لیکن عشق کی کیفیات کو سوز اور درد کے ساتھ بیان کرنے پر قادر نہیں ہیں۔ اس کے لیے تنہا تمثیل کافی نہیں ہے۔ اداکاری کے ساتھ کچھ شاعری کو بھی ساتھ لینا پڑتا ہے لیکن چوں کہ بدقسمتی سے نہ تو وہ شاعر تھے اور نہ شاعر کے بھائی اس لیے وہ تلپھنے اور تڑپنے کے آگے کوئی اور حرفِ الم لکھ نہ سکے۔ کاش کہ انھوں نے یہ کام کچھ اساتذہ کے اشعار ہی سے لیا ہوتا۔ لیکن انھیں تو اچھے اشعار سے کچھ بیر سا معلوم ہوتا ہے۔" نو طرز مرصّع" میں تحسین نے میر و سودا، اور سوز وغیرہ کے اشعار کثرت سے نقل کیے ہیں لیکن میر امّن نے انھیں ایک سرے سے قلم زد کر دیا اور ان کی جگہ ہندوستانی گفتگو میں ایسے بے معنی اور پھس پھسے اشعار پیش کیے ہیں جو غالباً انھی کے طبع زاد ہیں۔

آفتوں کو عشق کی، عاشق سے پوچھا چاہیے
کیا خبر فاسق کو ہے صادق سے پوچھا چاہیے
اس عشق کی بدولت کیا کیا خرابیاں ہیں
دل میں اُداسیاں ہیں، اور اضطرابیاں ہیں
نہ جانے کس پری رُو کی نظر ہوئی
ابھی تو تھا بھلا چنگا مرا دل
قابو میں ہوں میں تیرے اب گو جیا تو پھر کیا
خنجر تلے کسو نے پھر دم لیا تو پھر کیا

باغ و بہار میں دِلّی کی معاشرت کی جھلکیاں

ہماری ہر داستان خواہ اس کا محلِ وقوع چین و عرب ہو یا کہ عجم، اُس کے ہیرو امیر حمزہ ہوں یا کہ ادنیٰ درویش، اپنے عہد کی معاشرت کا ایک آئینہ بھی ہے۔ قوّتِ متخیلہ حقیقت پر ایک رنگین فانوس چڑھاتی ہے نہ کہ کوئی شے عدمِ محض سے وجود میں لاتی ہے۔ چناں چہ باغ و بہار کی مختلف حکایتوں کے در و بام بھی عہدِ مغلیہ ہی کی رنگینیٔ شفق سے آراستہ کیے گئے ہیں۔ اس میں اسی دِلّی کی افسردہ سلگتی ہوئی شام کی رنگینی ہے جو احمد شاہ ابدالی کی غارت گری سے کچھ روز پہلے تھی۔ یا زیادہ سے زیادہ اس عہد کی کسی شام کی رنگینی ہے۔ جب کہ محمد شاہ رنگیلے، ٹپے ٹھمری کے مصنّف، داستان گویوں کے مربّی، فقیر و درویش کے معتقد، جاہ و جلالِ تیمور کو غرقِ مے ناب کیے ہوئے تھے۔ اور قلعے کی شہزادیاں شربتِ ورق الخیال کے نشّے میں بے حجاب سی ہو رہی تھیں۔ اس عیش و نشاط اور رقص و سرود کی محفل میں کیا شحنہ اور کیا محتسب دونوں کی زبان گُنگ تھی۔ ایک نے رشوت کھائی اور دُوسرے نے مئے پی رکھی تھی۔ دونوں گناہ گار تھے، صرف آدمی پرہیزگار تھا، اور یوں کہ قصہ آدمی کی پرہیزگاری کا ہے نہ کہ ان دونوں کی گناہ گاری کا، اس لیے گلابیاں طاقوں پر چنی دھری رہتیں۔ جب بھی کوئی مہمان آتا تو بلا تکلف اس سے انھیں نوازا جاتا۔ اس سے شہزادیاں مستثنیٰ نہ تھیں۔ لیکن شہزادیوں کا یہ آدابِ معاشرت، اُن کی یہ دیدہ دلیریاں کہ خواجہ سراؤں کے ذریعے اپنے عاشقوں کو بُلوائیں، قلعے کے نیچے سُرنگیں لگوائیں، سوداگروں کی بہو بیٹیوں میں نہ تھا۔ ہر چند کہ اُس وقت کا خواجہ زادہ اپنی دولت میں شہزادے سے کم نہ تھا۔ پہلے درویش کی بہن کیسی گھریلو اور سگھڑ ہے۔ رسم و رواج میں ٹھیٹھ ہندوستانی ہے۔ بھائی کے آنے پر کالے ٹکے اور ماش کا صدقہ دیتی ہے۔ جب رخصت کرتی ہے تو دہی کا ٹیکہ ماتھے پر لگاتی ہے۔

یہی ہندی خلوص اور مہر و وفا شہزادۂ فرنگ کے کوکا اور شہزادۂ چین کے خواجہ سرا مبارک کے یہاں بھی ملتا ہے۔ حالاں کہ ایک مردِ جری ہے جو تلوار دو دستی جھاڑتا ہے، اور دُوسرا بڑا خواجہ سرا ہے جو ننگا منگا تہمد جھاڑ کمر ملک صادق کے سامنے کھڑا ہو جاتا ہے۔ پھر بہزاد خاں داروغۂ شہر بھی تو دِلّی ہی کا کوئی بانکا سپاہی تھا جس نے قلعے کے نامرد سپاہیوں کو للکارا اور بانک پکار کے ملکۂ مہر نگار اور اس کے خصم کو اپنے ساتھ لے گیا۔ ﷲ کیا عجب جو اگلے وقتوں میں برات کی بھی رسم رہی ہو۔ اور وہ کُٹنی شیطان کی خالہ تو سراسر دِلّی ہی کے کسی گلی کوچے کی تھی جو

تسبیح کے ہر دانے پر عیاری کے اشلوک پڑھتی تھی، اور وہ دُختر نیک اختر اندھے ہندوستانی بھکاری کی ہندی ہی تو تھی۔ کیا عجب جو دِلّی ہی کی رہی ہو جو اس للچائے ہوئے انداز سے بولی۔ "اے جوان خدا سے ڈر، بگانی استری پر نگاہ مت کر۔" غرض کہ سارے افرادِ قصہ خواہ وہ زیبا دکی کنیا ہو یا کہ بصرے کی شہزادی، شہزادہ نیم روز ہو یا کہ سراندیپ کے چوبے اور پانڈے، سب اسی دیار کے لگتے ہیں جہاں میر امن کا آنول نال گڑا تھا۔ بصرے کی شہزادی باپ کے قہر و عتاب میں پڑکر بھی اس کی محبت اور احترام کو فراموش نہیں کرتی ہے۔ خواجہ سگ پرست کی نیک بخت جورو ملک زیبا دکی کنیا جب یہ خبر سُنتی ہے کہ اس کا شوہر مارا گیا تو وہ سینے میں خنجر مار کر ستی ہوتی ہے۔ جب ہندوستان کی معاشرت اس حد تک قصے میں سرایت کیے ہوئے ہو کہ ایک متشرع کی کلمہ گو جورو ستی ہوتی ہو تو پھر لباس و طعام، گہنے پاتے، نقل و حمل کے سامان، قلعے اور دربان کی شان، نوکر چاکر کے نام اور عیش و نشاط کے سامان کیوں کر نہ اس زمانے کے ہوں۔ وہی گوکھرو اور لہرے ٹکے ہوئے پلو اور آنچل، وہی پشواز اور متھہ پوشی ہے، وہی نیم آستین اچکن چپکن، چڑھواں جُوتا اور پگڑی ہے۔ وہی مرصّع کنگن، سولہ ابھرن ہیں، وہی پالکی نالکی، چوڈول، ہوادار، نواڑے، بجرے، للیوت اور غراب ہیں۔ وہی چھوچھو، انگا، دایہ، یساول، عصا بردار، بھوئی اور حمال ہیں، وہی گلابی اور حباب، وہی شراب اور ورق الخیال۔ وہی گانے بجانے والے بھانڈ بھگتیے کلاونت اور قوال ہیں۔ اور کھانوں کی فہرست تو ایک پوری کتاب خوانِ نعمت سے بھی سوا ہے۔ غرضیکہ یہ کتاب دِلّی کی معاشرت اور اس کے گلی کوچے کے اوراق مصوّر ہیں جہاں آدمی ہزاری بزاری طرح طرح کے ملتے ہیں۔ کہیں کسی نوجوان کو گھورنے کے لیے ایک میلہ سا لگا ہے تو کہیں کسی کے پاس باغ میں شراب کے دور، معشوق کی صحبت میں چل رہے ہیں اور "دو چار لڑکے امرد صاحب جمال زلفیں کھولے ہوئے ناچ رہے ہیں۔" اور اگر کسی کے گھر پر ضیافت کی تیاری ہے تو پانی کے چھڑکاؤ، فرش فروش، جھاڑ فانوس، یساول، عصابردار کے علاوہ کنچنیاں، بھانڈ بھگتیے، کلاونت اور قوال بھی حاضر ہیں۔ خدا کا شُکر ہے کہ ان میں کوئی شاعر نہیں ہے۔ ایسے باغ کی سیر کی تمنا کسے نہ ہوگی جس سے حظ اٹھانے میں ہم خرما ہم ثواب کا مزا ہے۔ سچ ہے اس باغ کو خزاں نہیں۔ کب کوئی صاحب ہُنر ایسا باغ سجاتا ہے۔ آئیے ہم سب مرحوم کو یاد کریں اور یہ دُعا مانگیں کہ جو کوئی اس قصّے کو پڑھے گا وہ نہ صرف حرص و ہوس سے نجات پائے گا، بلکہ

اپنی زبان کو بھی سیکھے گا کہ آدمی اس کی قوت سے محروم ہو کر اپنی قومیت کو کھوتا ہے۔ اور ابد لآباد تک غلام رہتا ہے۔

(نومبر ۱۹۵۷ء)

حواشی:

۱؎ بہادری کا ایک ایسا ہی واقعہ تاریخ مغلیہ میں بھی ملتا ہے۔ جس وقت ۱۷۶۱ء میں شہزادہ عالی گہر قلعہ کی دیوار کو پھاند کر بھاگا ہے تو اس کا رفیق جان سید علی اعظم خاں تن تنہا قلعے کی فوج سے لڑتا رہا۔ اس کی بہادری کا یہ قصہ زبان زدِ خاص و عام رہا ہے۔ (تاریخ ہند۔ ذکاء اللہ)

۲؎ میر امن نے دلی کی جو یہ تصویر پیش کی ہے اس کے ایک ایک خد و خال کی تصدیق نواب ذوالقدر درگاہ قلی خاں سالار جنگ کے "مرقعِ دہلی" سے ہوتی ہے جو محمد شاہی عہد کی بزمِ طرب کا ایک مستند خاکہ ہے۔ میں نے طوالت کے خوف سے اقتباسات نہیں دیے ہیں۔

مکتبہ
اسلوب
پوسٹ بکس ۲۱۱۹ - کراچی ۱۸